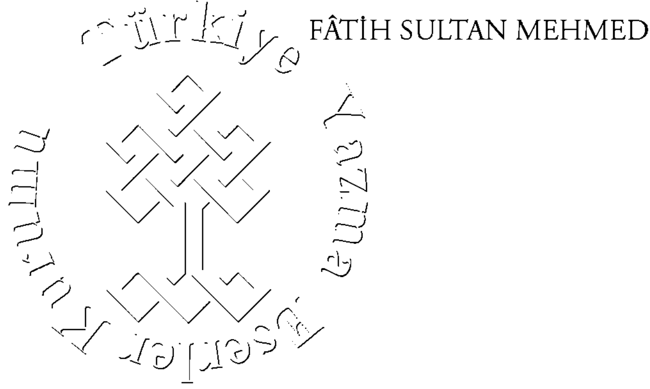
FÂTİH DÎVÂNI VE ŞERHİ

Dīwān of Sultan Mehmed II with Commentary

FÂTİH SULTAN MEHMED



TÜRKİYE YAZMA ESERLER KURUMU BAŞKANLIĞI YAYINLARI: 22

Edebiyat ve Sanat Serisi	: 6
Kitabın Adı	: FÂTİH DÎVÂNI VE ŞERHİ Dīwān of Sultan Mehmed II with Commentary
Müellifi	: Fâtih Sultan Mehmed (1432-1481) Saltanatı: 1444-1446, 1451-1481
Hazırlık, Çeviri Yazı ve Şerh	: Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi
İngilizce Çeviri	: Michael D. Sheridan
Arşiv Kayıt	: Millet Yazma Eser Ktp. Ali Emiri Manzum No. 305
Kapak Görseli	: G. Bellini'nin Fâtih Portresinden
Kitap Tasarım	: Abdusselam Ferşatoğlu
Yapım	: Fotografika Ltd. Şti.
Baskı	: Pasifik Ofset, Cihangir Mah. Baha İş Mrk. A Blk. 34310 Haramidere İstanbul, Tel.: 0212 412 17 77 Sertifika no. 12027
Baskı Yeri ve Yılı	: İstanbul 2014
Baskı Miktarı	: 1. Baskı, 2000 adet

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Library of Congress A CIP Catalog Record
Fâtih Sultan Mehmed (Avnî)
Fâtih Dîvânı ve Şerhi
Dīwān of Sultan Mehmed II with Commentary
1- Fâtih Sultan Mehmed, 2- Avnî, 3- Edebiyat, 4- Dîvân, 5- Osmanlı Sultanları, 6- Şiir, 7- Sultan Mehmed II, 8- Muhammet Nur Doğan, 9- Michael D. Sheridan
ISBN: 978-975-17-3715-1

T. C. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı
Süleymaniye Mah. Kanuni Medresesi Sok. No. 5 34116 Fatih/İstanbul
Tel.: +90 (212) 511 36 37
Faks: +90 (212) 511 37 00
info@yek.gov.tr
www.yek.gov.tr

FÂTİH DÎVÂNI VE ŞERHİ

DĪWĀN OF SULTAN MEHMED II WITH COMMENTARY



FÂTİH SULTAN MEHMED
(1432 - 1481)

Hazırlayan
Muhammet Nur Doğan

İngilizce Çeviri
Michael D. Sheridan



TÜRKİYE YAZMA ESERLER KURUMU BAŞKANLIĞI

TAKDİM

İnsanlık tarihi, akıl ve düşünce sahibi bir varlık olan insanın kurduğu medeniyetleri, medeniyetler arasındaki ilişkileri anlatır. İnsan, zihnî faaliyetlerde bulunma kabiliyetiyle bilim, sanat ve kültür değerleri üretir, ürettiği kültür ve düşünce ile de tarihin akışına yön verir.

Medeniyetler, kültürler, dinler, ideolojiler, etnik ve mezhebî anlayışlar arasındaki ilişkiler kimi zaman çatışma ve ayrışmalara, kimi zaman da uzlaşma ve iş birliklerine zemin hazırlamıştır.

İnsanların, toplumların ve devletlerin gücü, ürettikleri kültür ve medeniyet değerlerinin varlığıyla ölçülmüştür. İnsanoğlu olarak daha aydınlık bir gelecek inşa edebilmemiz, insanlığın ortak değeri, ortak mirası ve ortak kazanımı olan kültür ve medeniyet değerlerini geliştirebilmemizle mümkündür.

Bizler, Selçuklu'dan Osmanlı'ya ve Cumhuriyet'e kadar büyük devletler kuran bir milletiz. Bu büyük devlet geleneğinin arkasında büyük bir medeniyet ve kültür tasavvuru yatmaktadır.

İlk insandan günümüze kadar gök kubbe altında gelişen her değer, hakikatin farklı bir tezahürü olarak bizim için muteber olmuştur. İslam ve Türk tarihinden süzülüp gelen kültürel birikim bizim için büyük bir zenginlik kaynağıdır. Bilgiye, hikmete, irfana dayanan medeniyet değerlerimiz tarih boyunca sevgiyi, hoşgörüyü, adaleti, kardeşlik ve dayanışmayı ön planda tutmuştur.

Gelecek nesillere karşı en büyük sorumluluğumuz, insan ve âlem tasavvurumuzun temel bileşenlerini oluşturan bu eşsiz mirasın etkin bir şekilde aktarılmasını sağlamaktır. Bugünkü ve yarınki nesillerimizin gelişimi, geçmişimizden devraldığımız büyük kültür ve medeniyet mirasının daha iyi idrak edilmesine ve sahiplenilmesine bağlıdır.

Felsefeden tababete, astronomiden matematiğe kadar her alanda, Medine'de, Kahire'de, Şam'da, Bağdat'ta, Buhara'da, Semerkant'ta, Horasan'da, Konya'da, Bursa'da, İstanbul'da ve coğrafyamızın her köşesinde üretilen değerler, bugün tüm insanlığın ortak mirası hâline gelmiştir. Bu büyük emanete sahip çıkmak, bu büyük hazineyi gelecek nesillere aktarmak öncelikli sorumluluğumuzdur.

Yirmi birinci yüzyıl dünyasına sunabileceğimiz yeni bir medeniyet projesinin dokusunu örecek değerleri üretebilmemiz, ancak sahip olduğumuz bu hazinelerin ve zengin birikimin işlenmesiyle mümkündür. Bu miras bize, tarihteki en büyük ilim ve düşünce insanlarının geniş bir yelpazede ürettikleri eserleri sunuyor. Çok çeşitli alanlarda ve disiplinlerde medeniyetimizin en zengin ve benzersiz metinlerini ihtiva eden bu eserlerin korunması, tercüme ya da tıpkıbasım yoluyla işlenmesi ve etkin bir şekilde yeniden inşa edilmesi, Büyük Türkiye Vizyonumuzun önemli bir parçasıdır. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalar, hiç şüphesiz tarihe, ecdadımıza, gelecek nesillere ve insanlığa sunacağımız eserleri üretmeye yönelik fikrî çabaların hasılası olacaktır. Her alanda olduğu gibi bilim, düşünce, kültür ve sanat alanlarında da eser ve iş üretmek idealiyle yeniden ele alınmaya, ilgi görmeye, kaynak olmaya başlayan bu hazinelerin ülkemize ve tüm insanlığa hayırlar getirmesini temenni ederim. Aziz milletimiz, bu kutsal emaneti yücelterek muhafaza etmeyi sürdürecektir.

Recep Tayyip Erdoğan
T. C.
Başbakan

FOREWORD

The history of humanity tells the story of the civilizations founded by human beings those creatures possessed of a mind and of thought as well as of the relationships between civilizations. Human beings make use of their ability to engage in intellectual activity in order to create scientific, artistic, and cultural values, and with the culture and thought that they produce, they give direction to the flow of history.

Relationships among civilizations, cultures, religions, ideologies, and ethnic and sectarian sensibilities have laid the groundwork now for conflict and disintegration, and now for reconciliation and cooperation.

The strength of peoples, societies, and states has been measured by the presence of the values produced in their culture and civilization. As human beings, it is only possible for us to build a more enlightened future by enabling the development of those values of culture and civilization that are the common values, the common heritage, and the common yield of humanity.

We are a people who have founded great states, from the Seljuks on to the Ottomans and the Republic of Turkey. Lying behind this great tradition of states is a great vision of civilization and of culture.

From the time of the first human up until our present day, every value that has arisen under the heavens has been recognized and respected by us as a different manifestation of truth. And for us, the cultural riches that have been distilled down through Islamic and

Turkish history represent a great source of wealth. The values of our civilization are based on knowledge, wisdom, and scholarship, and throughout history have always accorded importance to love, tolerance, justice, fraternity, and solidarity.

Our greatest responsibility toward future generations is to ensure the effective transmission of this unparalleled heritage that constitutes the fundamental components of our vision of humanity and of the world. The continued progress of the generations of today and of tomorrow is intimately connected with a better comprehension of and a stronger claim on the great legacy of culture and civilization that has been bequeathed to us from our past.

In every area of endeavor, from philosophy to medicine and from astronomy to mathematics, the values fashioned in every corner of our geography in Medina, in Cairo, in Damascus, in Baghdad, in Bukhara, in Samarkand, in Khorasan, in Konya, in Bursa, in Istanbul have today become the common heritage of all of humanity. Our first responsibility is to lay claim to this great trust and to pass this great treasure on to future generations.

Our ability to produce values that will weave the fabric of a new civilizational project that we can present to the 21st-century world is only possible through cultivation of the treasures and rich legacy that we possess. This heritage presents us with a broad range of works produced by the greatest scholars and thinkers in history. It is an important part of our Great Vision for Turkey to protect and preserve such works, which contain the richest and most unique texts produced by our civilization in a great variety of fields and disciplines, and

we must also cultivate these works and actively reconstruct them by means of translation and facsimile reproduction. Accordingly, there is no doubt that the studies to be done in this regard will be the product of intellectual efforts aimed at producing work that we may offer up to history, to our forebears, to future generations, and to humanity as a whole. It is my wish that these treasures - treasures which, with the ideal aim of producing works and work in the fields of scholarship, thought, culture, and art as well as in all other fields, will begin to be considered anew, to receive new interest, and to serve as resources - will bring great benefits not only to our own country, but to all of humanity. Our sacred land and people will continue to exalt and to preserve this holy trust.

Recep Tayyip Erdoğan

Prime Minister of the Republic of Turkey

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

ÖNSÖZ

Asırlar boyu bir dünya devleti olarak çok geniş bir coğrafyada adaletle hükmeden ve insanlığa tarihî zamanın bir ilkbahar mevsimi gibi kalıcı güzellikler sunan büyük Osmanlı Türk Cihan Devletinin güçlü padişahı Fâtih Sultan Mehmed II 1432 - 1481 yılları arasında yaşamış ve otuz iki yıl devleti yönetmiştir.

Tarihin kaydettiği en önemli dönüşümlerden birinin başlangıcı durumundaki kutlu fethi gerçekleştiren Fâtih Sultan Mehmed kudretli bir hükümdar, büyük bir siyaset dehası ve muzaffer bir komutan olduğu kadar; kültür, sanat ve edebiyatta da ismini altın harflerle tarihe yazdırmış entelektüel bir şahsiyet, kuvvetli bir şairdir.

Kendisi de bir şair olan Sultan II. Murad'ın oğlu Fâtih Sultan Mehmed, devrinin en güçlü ilim, fikir ve sanat adamlarının elinde yetişmiş; asil ruhu Devlet-i Aliyye'yi besleyip güçlü bir çınar gibi ayakta tutan ihtişamlı ve engin kültürün hamuru ile yoğrulmuş, birçok Doğu ve Batı lisanına vâkıf; matematik ve müspet ilimlerde, felsefede ve edebiyatta söz sahibi bir sultandır.

Fâtih Sultan Mehmed'in şairlik yönü ile ilgili bilgilere devrin tezkirelerinde ve nazire mecmualarında rastlandığı gibi, onun yazdığı şiirlerin bir kısmını ihtiva eden yazma bir *Dîvân-ı Sultan Muhammed* nüshası da kültür varlıklarımızın en değerlilerinden biri olarak bugün elimizin altında bulunmaktadır.

Şiirlerinin tamamı henüz ele geçirilememiş bulunan Fâtih'in şiir metinleri ile ilgili bilinen tek nüsha, bugün Fâtih Millet Kütüphanesi Yazma Manzum Eserler kısmı No. 305'te kayıtlı bulunan, Ali Emirî Efendi'nin bağışladığı yazmadır. Umumiyetle gazellerden oluşan bu yazmayı Ali Emirî kendi el yazısı ile iki defa kopya etmiş ve ilim âlemine de bu yazmayı yine kendisi tanıtmıştır.

Fâtih'in bazı şiirlerini ilk defa derli toplu bir şekilde yayımlayan Dr. Georg Jacob'dur. Onun, içindeki şiirlerin büyük bölümünü Uppsala Krallık Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki bir yazma mecmuadan kopya edip bir kısmını da bazı tezkire ve tarihlerden alarak 1904 yılında Berlin'de bastırdığı bu dîvân aslında ufak çaplı bir gazeliyattan ibarettir.

Fâtih'in şiirlerinin neşri ile ilgili ikinci kitap, Fethin 500. yılı münasebeti ile Saffet Sıtkı (Bilmen)'ın hazırladığı ve 1944'te basılan *Fâtih Dîvânı*, Ali Emirî'nin, Millet Kütüphanesi'ndeki yazma nüshadan yaptığı kopyalardan yararlanılarak hazırlanmıştır.

Üçüncü *Fâtih Dîvânı* yayını ise yine Fethin 500. yılı münasebeti ile Kemal Edip Ünsel (Kürkçüoğlu)'in hazırladığı, *Fâtih'in Şiirleri* adlı kitaptır.[1] 1946 yılında Türk Tarih Kurumu Yayınları arasında çıkan bu kitap tamamen Ali Emirî nüshasına dayanmaktadır. Başka yerlerden de 10 parça ilavesi ile şiir sayısı 87'yi bulan ve ilmî bakımdan en sıhhatli neşir olan bu kitap, transkripsiyonlu bir yayın olmakla kalmaz, aynı zamanda Ali Emirî yazma nüshasının faksimilesini de ihtiva eder.

1 Kemal Edip Ünsel, *Fâtih'in Şiirleri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1946.

Fâtih Sultan Mehmed'in şiirleri ile ilgili dördüncü çalışma 1992 yılında neşredilen *Fâtih ve Şiirleri* adlı kitaptır.[1] Ahmed Aymutlu tarafından hazırlanan bu yayın beyitlerin nesre çevirisini de ihtiva etmektedir.

Tarihimizin ve edebiyatımızın en büyük dehalarından biri olan Fâtih Sultan Mehmed'in dîvânı ile ilgili bu neşir ve çeviri çabalarının çoğunluk itibariyle çok sayıda okuma, anlama ve değerlendirme hataları taşıyor olmalarını göz önünde bulundurarak biz de büyük sultanın, devrin fikrî, edebî ve siyasi anlayışını ve onun ruh ve estetik dünyasını en iyi yansıtan bu eserini yeniden yayınlamayı ve şiirlerini şerh etmeyi bir görev bildik. Aslında bu çalışmanın başlamasına sebep olan husus, bir dönem Milli Eğitim Bakanı Müsteşarlığı görevini yürüten meslektaşım Prof. Dr. Necat Birinci'nin benden, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı'nca yayınlanması düşünülen *Fâtih Dönemi Kültür Atlası*'nda yer almak üzere Fâtih Dîvânı'nın tahlilini yazmamı istemesidir. Aşağı yukarı elli sayfalık bir hacme ulaşan bu tahlil yazısından sonra Fâtih Sultan Mehmed'in dîvân şiiri sahasında önemli bir yer işgal ettiğini düşünerek, dîvânının tamamını günümüz diline aktarmak ve şiirlerin kültür, estetik, tarih, düşünce, din, tasavvuf ve felsefe açısından ciddi bir şekilde şerhini yapmak ihtiyacını duydum. İşte bu kitabın ilk baskısı böyle bir teşvikin ve büyük sultana karşı duyduğum minnet ve şükran hislerinin ortaya çıkardığı bir çalışmadır.

Avnî Dîvânı'nın metnini hazırlarken temel aldığımız nüsha, Millet Yazma Eser Kütüphanesi Manzum 305 numarada kayıtlı bulunan yazmadır. Bu nüshada bulunan bütün şiirler sırası ile okunmuş, ay-

1 Ahmed Aymutlu, *Fâtih ve Şiirleri*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1992.

rıca nazire mecmualarında tespit edilip de Millet Kütüphanesi'ndeki yazma nüshada bulunmayan şiirler de metne dâhil edilmiştir. Avnî Dîvânı yayınlarında Fâtih Sultan Mehmed'e ait olduğu ileri sürülüp de, gerek kaynakların belirttiği çeşitli şüpheler ve gerekse üsluplarındaki çok bariz farklılık sebebi ile bazı şiirler metne alınmamıştır. Bunların önemli bir bölümü Sultan III. Mehmed'e ait şiirlerdir.

Şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en ciddi ve ilmî Avnî Dîvânı yayını olan Kemal Edip Ünsel'in kitabında geçen (ve sonraki naşirlerin de aynen tekrarladığı) bazı okuma ve değerlendirme hataları ile bizzat merhum Ünsel'in istinsah hatası olarak nitelendirdiği ancak bizim okuma hatası olduğunu tespit ettiğimiz hususlara metnin dipnotlarında ve izahlarında işaret edilerek bunların doğru okunuşları verilmeye çalışılmıştır.

Klasik edebiyatımızın sistemine ve arka planında bulunan çok köklü ve zengin kültürün hakikatine nüfuz edilemediği için şiirlerinin anlaşılmasında gadre uğrayan dîvân şairlerimiz gibi, Fâtih Sultan Mehmed'in şiirleri de bütün incelikleri ile anlaşılamamış ve bu sebeple hatta büyük sultan hakkında tarihî gerçeklerle asla bağdaşmayan söylemler geliştirilmiştir. Bütün bir dîvân şairleri kadrosunun ortak üslubu olan hakikat-mecaz paralelliği hususu göz önünde bulundurulmadan bu şiirleri anlamak ve bunlardan toplumsal hayata, şairin düşünce, inanç ve davranış hususiyetlerine dair kesin hükümlere varmak mümkün değildir. Şairlerimiz bu çok gelişmiş, dallanıp budaklanmış ve sonsuz çeşitlilik içerisinde klişeleşmiş estetik sisteminin tanıdığı imkânlardan hüner göstermek maksadı ile yararlanmakta, bazı düşünce ve estetik kalıplarını kullanarak şiirde inceliği, başarıyı ve orijinaliteyi yakalamaya çalışmaktadırlar. Yoksa bütün bunları şairin duygu, inanç ve davranışının gerçek çizgileri

gibi okumak ve onlardan sanatkârın dünya görüşünün net fotoğrafını yakalamak mümkün değildir.

İşte biz bütün bu gerçekleri göz önünde bulundurarak Fâtih Sultan Mehmed'in şiirlerini nesre çevirdik ve gerekli gördüğümüz beyitlerin şerhlerini yaptık. Kimisini uzunca sayılabilecek bir zaman periyodu içerisinde ve bazılarını bölümümüzde görev yapan değerli meslektaşlarımla tartışarak anlamaya ve şerh etmeye çalıştığımız beyitlerin bize gösterdiği gerçek şudur: Fâtih Sultan Mehmed'in gerek edebî şahsiyeti ve gerekse kişisel özellikleri ile ilgili olarak ileri sürülen fikir, düşünce ve tespitler onun gerçek kimliğini yansıtmaktan çok uzak sathi değerlendirmelerden ve spekülasyonlardan ileri gitmemektedir.

Daha önce *Fâtih Dönemi Kültür Atlası* için kaleme aldığımız "Fâtih Sultan Mehmed Dîvânı'nın Tahlili" yazısı ile *Fâtih Dîvânı ve Şerhi* adlı bu çalışmanın ortaya çıkardığı hususları şöylece sıralayabiliriz:

1. Çok kuvvetli bir eğitim almış, birçok lisan bilen, zamanının bütün ilmî, kültürel, felsefi, siyasi ve entelektüel birikimine sahip kudretli bir padişah olan Fâtih Sultan Mehmed'in şiiri bu yüksek bilgi ve kültür yükü ile birlikte bütün bir klasik Türk edebiyatının son derecede gelişmiş ve neredeyse mükemmele ulaşmış muhteva birikimini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır.

2. Hacim olarak ancak küçük bir dîvân oluşturan bu şiirler duygu ve düşünce bakımından oldukça gelişmiş bir sanatkâr şahsiyetinin renkli, samimi ve orijinal yansımalarını taşımaktadır.

3. Beyitlerde ve mısralarda, büyük bir cihan devletini yöneten, Doğunun padişahı olduğu kadar Batının da kayseri olmaya azmetmiş bir hükümdarın bu yüksek şahsiyetinin sanatkârlık ve söz sultanlığı ile bir kat daha güçlenmiş parıltılı akisleri de kendini hissettirmektedir.

4. Gerek devrinin büyük şairleri ve gerekse bütün bir klasik Türk edebiyatı şairler kadrosu içerisinde yapılacak ciddi araştırmaya dayalı bir mukayese sonucu, Şair Avnî'nin, hiç de telaffuz edildiği gibi "orta derecede bir şair" olmayıp; aksine, hayal ve bilgi açısından çok yönlülük özelliği taşıyan üslubu göz önünde bulundurulacak olursa; emsallerinden geri kalmayan, birinci sınıf sanatkârlar arasında sayılabileceği söylenebilir.

5. Avnî'nin şiiri klasik Türk edebiyatının olanca bilgi, kültür ve estetik birikimini bütün gücü ile yansıttığı kadar, tasavvufun ve tasavvuf ile ilgili bütün hususların mecazi düşünceyi, sembolizmi ve hatta alegoriyi besleyen etkilerine de sonuna kadar açıktır. Onun şiirlerinde sevgili, sevgiliye ait bütün bedenî güzellik unsurları, şarap, meyhane, kilise, put, zünnar, saki, sultan, köle v.b. gibi maddî değerler, bir taraftan dünyevi (gerçek) nitelikleri ile boy gösterirken; diğer taraftan da tasavvufi (platonik) düşünce dünyasına ait mecaz ve sembolizm unsurları olarak karşımıza çıkarlar.

6. Avnî'nin şiirleri teşbih, teşhis, mecaz, kapalı ve açık istiare, telmih, hüsnütalil, iham (tevriye) gibi sanat ve ifade üslupları açısından da şaşırtıcı bir zenginlik taşımaktadır.

7. Avnî hacimce küçük ama taşıdığı edebî ve estetik değer bakımından ihmal edilemeyecek önemdeki bu dîvânı ile edebiyat tarihimizde müstesna bir yere sahip güçlü bir sanatkârdır.

8. Fâtih Sultan Mehmed'in oldukça renkli düşünce, kültür, tasavvuf, felsefe ve estetik ışıkları saçan şiirleri kudretli bir hükümdar şahsiyeti ile güçlü bir sanatkârlık ve şairlik kimliğini bütünleştirerek bizim devlet anlayışımızın hangi temeller üzerinde yükseldiği hususunu da açıklığa kavuşturan belgeler durumundadır...

Türkiye üniversitelerinin Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğrencileri ve kültür ve edebiyat meraklılarınca ilgi ile okunan *Fâtih Dîvânı ve Şerhi* kitabımızın elinizde bulunan bu son baskısı büyük fethin 561. Yıldönümünde İngilizce çevirisi ile birlikte güzide kuruluşumuz Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı tarafından bir devlet ve medeniyet görevi anlayışı doğrultusunda basılmış, Fâtih Sultan Mehmed ve büyük fethe armağan edilmiştir.

Avnî Dîvânı'nın Millet Yazma Eser Kütüphanesi AE MNZ No. 305'te kayıtlı yazma nüshasının tıpkıbasımını da içeren kitapta Fâtih Sultan Mehmed'in Topkapı Sarayı Müzesinde bulunan özel eşyaları ile büyük sultana ait orijinal portre ve minyatürlerin de renkli baskıları bulunmaktadır.

Kitap, dünyanın gelmiş geçmiş en büyük ve en vasıflı hükümdarlarından biri olan Fâtih Sultan Mehmed'in millî ve milletlerarası kültür, medeniyet ve edebiyat çevrelerinde doğru bir şekilde tanıtılmasına; asırlarca dünya sulhünün teessüsü işini kendine misyon olarak seçmiş bulunan devlet-i ebed-müddetimizin evrensel hak, adalet, ilim, estetik ve iman değerleri üzerinde yükseldiği gerçeğinin ortaya çıkışına kendi çapında hizmet amacı ile gerçekleştirilmiş bulunmaktadır.

Fâtih Dîvânı ve Şerhi adlı kitabımızın bu baskısının, başkanı olduğu Türkiye Yazma Eserler Kurumu'nda yapılmasını büyük bir

memnuniyetle kabul edip bu konuda hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan sayın Prof. Dr. Muhittin Macit'e ve Çeviri ve Yayım Dairesi Başkanı Yrd. Doç. Dr. Ferruh Özpilavcı'ya; baskı sürecinde ciddî çaba harcayan İsmet İpek'e teşekkürlerimi sunuyorum. Kitabın İngilizceye çevirisi görevini büyük bir özveri ile üstlenen ve bunu gerçekten kutlanacak bir başarı ile gerçekleştiren Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Anabilim Dalı doktora öğrencisi Michael D. Sheridan'a da ayrıca teşekkür ediyorum.

Bu kitabı, büyük fethin 561. yıldönümünde, insanlığın ufkunda bir güneş gibi parlayan o kutlu fethi gerçekleştirerek aziz İstanbul'u bize ebedî vatan yapan Fâtih Sultan Mehmed'e ve onun mübarek askerinin aziz hatırasına naçizane bir armağan olarak takdim ediyor; onu rahmet ve minnetle anıyorum.

Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN

PREFACE

Sultan Mehmed II - known as "the Conqueror" - was the ruler of the great Ottoman Empire, which was for centuries a world power, governing justly over a broad geography and, as if it were a historical springtime, bequeathing to humanity many lasting beauties. Mehmed II lived from 1432 to 1481, and held the helm of state for thirty two of those years.

The great conquest that Mehmed II carried out served as the beginning of one of the most significant transformations in world history. Mehmed II himself was not only a strong ruler, a great political genius, and a victorious military commander, but also - and to the same degree - an intellectual figure and powerful poet who inscribed his name in history in golden letters in the fields of culture, art, and literature.

The son of Sultan Murad II, who was also a poet, Mehmed II was brought up in the care of his era's greatest scientists, thinkers, and artists; his noble spirit was molded by the profound and magnificent culture that nurtured the Sublime Ottoman State and kept it standing as strong as a great plane tree; he was a sultan familiar with several Eastern and Western languages and well versed and fully capable in mathematics and the demonstrative sciences, in philosophy, and in literature.

Certain information concerning Mehmed II's poetic personality can be gleaned from his era's poetic biographies (*tezkîre*) and collections of parallel verse (*nazîre*), but we are also in possession of a copy of the *Collected Poems of Sultan Muhammed* (*Dîvân-ı Sultân Muhammed*), which contains a portion of the poems that he wrote and is among the most valuable relics of Turkish culture.

The sole manuscript known to contain Mehmed II's poetic texts - not all of which have yet been discovered - is the one found by Alî Emirî Efendi and located in the verse manuscript collection, number 305 of the Millet Library in Istanbul's Fatih district. This manuscript, presented in color facsimile at the end of the present volume and consisting largely of ghazals, was copied twice by Alî Emirî in his own hand, and thus he himself made the manuscript known to the world of scholarship.

The first scholar to publish some of Mehmed II's poems together in a collection was Dr. Georg Jacob, who copied a large number of poems from a manuscript miscellany in the library of the Royal University of Uppsala, while taking some others from various biographies of poets and chronicles, and published them in Berlin in 1904.[1] Jacob's edition in fact amounts to only a small collection of ghazals.

The second book in which Mehmed II's poems were presented was edited by Saffet Sıtkı (Bilmen) and published in 1944 under the title *Fâtih Dîvânı* (The Collected Poetry of the Conqueror), as one of the events in celebration of the 500th anniversary of the conquest of Constantinople;[2] this book was prepared by making

1 Jacob, Georg, ed. *Der Dîvân Sultan Mehmeds des Zweiten des Eroberers von Konstantinopel zum ersten Male nach der Uppsalaer Handschrift.* Berlin: Mayer & Müller, 1904.

2 Saffet Sıtkı (Bilmen), ed. *Fâtih Sultan Mehmet (Avnî) Dîvânı.* Istanbul: Ahmet Hâlit Kitabevi, 1944.

use of Alî Emirî's copies of the handwritten manuscript in the Millet Library.

The third publication of Mehmed II's collected poems was the book entitled *Fâtih'in Şiirleri* (The Poems of the Conqueror), edited by Kemal Edip Ünsel (Kürkçüoğlu), also as part of the festivities surrounding the 500th anniversary of the conquest of Constantinople.[1] This book, which was published in 1946 by the Turkish Historical Society (*Türk Tarih Kurumu*), is based entirely on Alî Emirî's copy. It incorporates 10 additional pieces from other sources, bringing the total number of poems to 87, and has the soundest scholarly basis of all the early editions, including not only a transcription, but also a facsimile of the Alî Emirî manuscript.

The fourth study dealing with the poetry of Sultan Mehmed II was the book *Fâtih ve Şiirleri* (The Conqueror and His Poems), published in 1992.[2] This publication was edited by Ahmed Aymutlu, and includes prose translations of each of the couplets.

Bearing in mind the defects of publication and prose translation that have accompanied the collected poems of Sultan Mehmed II, who is among the greatest geniuses of Turkish history and literature, I considered publishing a new edition of the poems, together with a new commentary, that would better reflect the intellectual, literary, and political understanding of this great figure and his era. The specific event that provided the impetus for this project was a request by my colleague Prof. Dr. Necat Birinci, who once served as undersecretary to Turkey's Ministry of Na-

1 Kemal Edip Ünsel (Kürkçüoğlu), ed. *Fâtih'in Şiirleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayını, 1946.

2 Aymutlu, Ahmed, ed. *Fâtih ve Şiirleri*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.

tional Education (*Milli Eğitim Bakanlığı*). Prof. Dr. Birinci asked me if I would provide an analysis of Mehmed II's collected poems for a proposed *Fâtih Dönemi Kültür Atlası* (A Cultural Atlas of the Age of Mehmed II), to be published by the Foundation of Service to Turkish Culture (*Türk Kültürüne Hizmet Vakfı*). Having completed this roughly fifty-page analysis, and so as to establish how important a place Mehmed II actually occupies in the field of classical Ottoman poetry, I felt a powerful need to undertake a prose translation of the poems using modern language, as well as to provide a commentary elucidating the poems' cultural, aesthetic, historical, intellectual, religious, mystic, and philosophical contexts. The first edition of this book was thus the result of that initial encouragement and was prompted by the deep gratitude and indebtedness I felt toward the great sultan.

In preparing the text of Avnî's collected poems, the copy that was used as a basis was the manuscript numbered "Manzum 305" and located in the Millet Manuscript Library. All of the poems in this manuscript were read in order, and certain poems not found in the Millet Manuscript Library copy were added to the text after combing as much as possible through collections of parallel verse (*nazîre*), which are one of the most important treasuries of classical Ottoman poetry. Certain poems that, in previous editions of the collected poems of Avnî, have been attributed to Sultan Mehmed II have not been included in the current edition owing either to various doubts concerning their source or to very obvious stylistic differences. Several of these poems in fact belong to Sultan Mehmed III.

The most serious and scholarly edition of Avnî's collected poems to date has been that published by Kemal Edip Ünsel, and several of the mistakes in transcription and interpretation found in that volume were repeated in subsequent publications; however,

we have determined that certain mistakes that the late Mr. Ünsel attributed to scribal error are in fact his own errors of reading and transcription, and have attempted, in the notes to the text and to the commentary, to indicate these and provide correct readings.

Much like the many classical Ottoman poets who have suffered an injustice through readings of their poems that make no attempt to delve into the rich and many-rooted cultural truths of the classical Ottoman poetic system and its background, the many subtleties of the poems of Sultan Mehmed II have not yet been understood in full, and it is for precisely this reason that many claims have been advanced concerning this great figure that do not, however, accord with historical truth. If one does not take into consideration the parallelism established between fact and figuration, a parallelism that forms the basis of the style of all classical Ottoman poets, then one simply cannot fully understand these poems, nor can one arrive at any firm opinions regarding either the social life that forms the context of the poems or the poets' thoughts, beliefs, and attitudes. What classical Ottoman poets were attempting to do was to take advantage of the possibilities provided by a highly developed aesthetic system steeped in a dizzying array of rich tropes in order to showcase their own personal talent, and to utilize relatively settled intellectual and aesthetic molds in order to successfully capture in verse a certain subtlety and originality. If, on the contrary, we attempt to read these poems as clearcut manifestations of their poets' feelings, beliefs, and attitudes, hoping to obtain a clear picture of their worldview, we will find that this is an impossible task.

It is for this reason that, bearing all of these facts in mind, I have undertaken to translate into prose the poems of Sultan Mehmed II and, where necessary, to provide commentary. My attempts to understand and explicate these couplets, over a long

period of time and often in collaboration with my much-valued departmental colleagues, have taught me this: the many thoughts and assertions thus far advanced concerning Mehmed II, whether in terms of his literary character or his personal qualities, provide us with nothing more than speculation and superficial interpretations that reflect nothing of his true identity.

We can list as follows the points raised both by this study and by my previous study, entitled "*Fâtih Sultan Mehmed Dîvânı'nın Tahlili*" (An Analysis of the Collected Poetry of Sultan Mehmed II) and written for the publication *Fâtih Dönemi Kültür Atlası* (A Cultural Atlas of the Age of Mehmed II):

1. Sultan Mehmed II was a powerful sultan who had received an excellent education, knew several languages, and was versed in all of the scientific, cultural, philosophical, political, and intellectual knowledge of his time, and his poetry - which incorporates all of this knowledge and all of these cultural facets - is a strong reflection in terms of content of the whole of classical Turkish literature, in its most advanced and even virtually perfected form.

2. Though they make up only a relatively small volume, these poems, in terms of their emotional and intellectual content, reflect the vividness, intimacy, and originality of a quite highly developed artist.

3. In these verses and couplets, this noble figure of a ruler who governed over a major world power and who aspired to be a Western emperor as much as he was an Eastern sultan truly makes his presence felt through his scintillating mastery of art and of the word.

4. Whether it is in comparison, on the basis of serious study, with the great poets of his own time, or with all of the poets of

classical Turkish literature, the poet Avnî is not - as has so often been said - merely "a mediocre poet"; on the contrary, if we take into account his style, with its multifaceted expressions of imagination and of knowledge, we can truly say that he does not lag behind his counterparts, but can in his own right be spoken of in the same breath as other first-rate artists.

5. Avnî's poetry not only fully reflects classical Turkish poetry's intellectual, cultural, and aesthetic richness in all its glory, but is also fully open to influences that nurture Sufism and all that is related to it, and that nurture figurative thought, symbolism, and even allegory. In his poems, we see such elements as the beloved, the physical beauty of the beloved, wine, the tavern, the church, idols, the cincture, the cupbearer, the sultan, and the slave take on not only their worldly (factual) significance, but also their figurative and symbolic significance in accordance with the (platonic) conceptual system of Sufism.

6. Avnî's poems are strikingly rich in their use of such artistic and rhetorical elements as simile, personification, trope, metaphor, allusion, poetic etiology, and ambiguity.

7. In terms of their literary and aesthetic value, Avnî's collected poems, though relatively small in number, are of a level of importance that cannot be ignored or denied, and show that he is a powerful artist occupying an exceptional place in the history of Turkish literature.

8. The poems of Sultan Mehmed II are informed by and informative of intellectual, cultural, Sufic, philosophical, and aesthetic pursuits, and add to the character of a powerful ruling figure the identity of an artist and a poet, thereby making them documents that shed light upon the foundations atop which the Turkish understanding of the state and of government were erected.

The Collected Poems of Sultan Mehmed II, with Commentary has already been published in several editions and read with great interest both by students of Turkish language and literature in universities in Turkey and by many others curious about culture and literature, with this latest edition that you hold in your hands being published, together with an English translation, for the 561st anniversary of the conquest of Constantinople by the Directorate of the Foundation of Manuscripts in Turkey *(Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı)*, in accordance with that foundation's governmental responsibilities and duties toward civilization. It is humbly presented to Sultan Mehmed II, the Conqueror, and in honor of his great conquest.

The book incorporates not only a full-color facsimile of the unique copy of Sultan Mehmed II or Avnî's *dîvân* of collected poetry, which is held at the Millet Manuscript Library in Istanbul's Fâtih district, but also full-color reproductions of some of Mehmed II's private possessions from the Topkapı Palace Museum as well as of original portraits and miniatures pertaining to the sultan.

This work aims to present an accurate introduction of Sultan Mehmed II - who was surely one of the greatest and most talented rulers the world has ever seen - to a national and international audience of people interested in culture, civilization, and literature. It is presented as a work of service by our eternal state, whose chosen mission for centuries has been the establishment of a world peace erected upon a foundation of universal rights, justice, science, aesthetics, and faith.

On the occasion of this publication of *The Collected Poems of Sultan Mehmed II, with Commentary*, I would like to express my thanks to Prof. Dr. Muhittin Macit, the president of Presidency of Turkey Manuscripts Instutition, who happily accepted to publish

the work as part of the foundation's activities and who was always most generous throughout the process; to Asst. Prof. Dr. Ferruh Özpilavcı, the Director of the Foundation's Office of Translation and Publication.; and to İsmet İpek, who put forth a great deal of effort during the process of seeing the work through to print I would also like to thank Michael D. Sheridan, doctoral candidate in the Department of Turkish Literature at Bilkent University, for devoting himself to producing such a successful English translation of the book.

And on the occasion of the 561st anniversary of the conquest of Constantinople, that auspicious conquest that shines like a sun on the horizon of humanity, I humbly present this book to Sultan Mehmed II, who made the great city of Istanbul an eternal homeland for us, and to the memory of his blessed soldiers, and I commemorate Mehmed II with deep gratitude and commend him to the mercy of God.

Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

Sultan II. Mehmed'in dîyânını ve Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan'ın bu dîvânda bulunan şiirlere yönelik şerh çalışmasını İngilizceye çevirmek benim için büyük bir onurdu.

Sultan Mehmed'in, Kostantiniye'yi fetheden, dolayısıyla Türkiye'de genellikle "Fâtih" adıyla anılan askerî bir padişah olarak ünü elbette yerindedir, ancak bu durum, onun yönetim, bilim ve sanatlar alanlarında da benzer biçimde maharetli oluşunu gölgelememelidir. Bu çeviri çalışması da Sultan Mehmed'in bir şair olarak sergilediği beceriyi İngilizce okuryazar kitlesine aktarmaya yönelik bir çabadır. Bu çalışmaya girişmeden önce, padişahın, 'Avnî mahlasıyla çok sayıda ve çoğunluğu gazel biçeminde şiirler yazmış olduğunu biliyordum, ancak pek olağandışı bir durum değildir bu: Pek çok Osmanlı padişahı da aynı biçimde şiir yazmıştır. Bununla birlikte, burada anılması gereken asıl nokta, kendisini, hem İslam hem de Roma hükümdarlık geleneklerinin devamı ve varisi olarak gören ve yüksek kültür düzeyi gösteren hükümdarların oluşturduğu uzun bir silsileye ait kabul eden Sultan Mehmed'in söz konusu şiir yazma geleneğini Osmanlı hanedanında bilinçli olarak kuran ilk padişah oluşu ve bu tutum ve geleneğin kendisinden sonra gelen Osmanlı padişahlarınca da sürdürülmesidir. Nitekim

şiirlerinin oluşum sürecinde padişahın bu çalışmaya büyük dikkat göstererek emek verdiği, şiirlerde sıklıkla karşılaşılan mazmun, cinas ve telmih kullanımlarında ortaya çıkan kuyumcu titizliğinde işlenmiş ince ve karmaşık şiir yapısında açıklıkla görülmektedir.

Muhammet Nur Doğan'ın bu açıdan çok değerli ve önemli katkısı, Sultan Mehmed'in şiirleri üzerine yaptığı şerh çalışmasıyla, derinliklerinde saklı olan kültürel birikimi okuyucu nezdinde açıklığa kavuşturacak biçimde bu şiirlerde şiirsel olarak örülmüş sıkı belagat ve anlam ağını çözümlemesidir. Muhammet Nur Doğan'ın çalışması; kadim İslami şerh geleneğinin bugün Türkiye'de hâlâ canlı ve yaşamakta olduğuna bir işarettir, ayrıca II. Mehmed'i, hem bir şair, hem de kendi dönemi için büyük ve geniş bir kültürel çabaya girişmiş bir hükümdar olarak anlamamıza yapılmış önemli ve vazgeçilmez bir katkıdır.

Şiirleri çevirirken şairin ortaya koyduğu söylemsel biçime mümkün olduğunca bağlı kalmaya çalıştım, bunun yanı sıra şiirlerdeki Türkçe (ve birkaç yerde Arapça ya da Farsça) söyleyişi, akıcı ve yine de "şiirsel" bir nesir diliyle yakalamaya çaba gösterdim. Şerh bölümlerinin çevirisinde ise, bu bölümleri okuyucu için İngilizcede olabildiğince açık ve anlaşılır kılmaya, bunu yaparken şerhin ortaya koyduğu türlü anlam çeşitlenmelerini olduğu gibi aktarmaya gayret ettim, bu nedenle gerekli kimi yerlerde çeviriye kısa açıklayıcı eklemeler yaptım. Elbette çevirilerde bir hata varsa, bana aittir.

Bilhassa Muhammet Nur Doğan'a, bana çevirirken büyük zevk ve eğitim olanağı veren bu şerhi kaleme aldığı ve tüm çeviri sürecinde büyük nezaket göstererek sürekli yardım ve desteğini eksik etmediği için şükran borçluyum. Bana bu olanağı tanıyan ve bu çeviriyi gerçekleştirmekte ihtiyaç duyduğum bilgi birikiminin

oluşmasında çok büyük katkısı olan Mehmet Kalpaklı'ya da özellikle teşekkürlerimi sunuyorum. Teveccüh gösterip zaman ayırarak çevirinin kimi bölümlerini gözden geçiren ve böylece çeviride kimi düzeltme ve iyileştirmeler yapmamı sağlayan Robert Dankoff'a ayrıca teşekkür borçluyum. Ayrıca sürekli desteği ile hep yanımda olan sevgili eşim Rukiye Aslıhan Aksoy-Sheridan olmasaydı, bu çevirinin bir sayfası bile mümkün olmazdı.

Şiirlerin ve şerhin İngilizce çevirisiyle, Sultan II. Mehmed ve dönemine yönelik anlayışımıza küçük de olsa bir katkıda bulunmuş olmak en içten dileğimdir.

Bu çeviriyi, sevgili halam Vicki (Seidell) Sheridan'ın aziz hatırasına adıyorum. Kitabın son hazırlık aşamasında aramızdan ayrılışı tüm ailemize büyük acı verdi, anısı hep bizimle olacak.

Michael D. Sheridan

Ankara, 25 Mayıs 2014

TRANSLATOR'S PREFACE

It has been a great privilege to translate the collected poetry of Sultan Mehmed II, together with Prof. Dr. Muhammet Nur Doğan's commentary thereupon.

While Mehmed's reputation as a warrior and the conqueror of Constantinople (indeed, in Turkey, he is most often referred to simply by the epithet Fâtih, "the Conqueror") is certainly well deserved, it should not obscure the fact that he was equally versed in administration, scholarship, and the arts. This translation represents an attempt to get across to an English-speaking audience the skill that Mehmed displayed as a poet. Before undertaking this project, I was aware that this sultan, who wrote under the pen name 'Avnî or "the helper", had composed a fairly significant number of poems, primarily in the lyric ghazal form - but this is par for the course: every Ottoman sultan worth his salt wrote poetry to one extent or another. This practice, however, was first consciously instituted by Mehmed, who saw himself as the heir of both Islamic and Roman traditions of sovereignty and as one in a long line of highly cultured rulers, a concept that was passed down to his successors as well. As such, he clearly put a great deal of work and care into the composition of his poems, which shows

in the often gem-like intricacy of their tropes, wordplay, and allusions.

Muhammet Nur Doğan's invaluable contribution through his commentary on Mehmed's poems has been to unpack their dense network of rhetoric and meaning so as to reveal the depths of the cultural capital concealed therein. Not only does this show that the long Islamic tradition of explicative sharh (Turkish: şerh) remains alive and well in modern-day Turkey, but it also constitutes an important and even essential addition to our understanding of Mehmed II both as a person and as a ruler engaged in a wide-ranging cultural endeavor of incalculable significance to its time and place, and beyond.

In my translations of the poems, I have tried to follow the originals as closely as possible while rendering the Turkish (and, in a few cases, the Arabic and Persian) into a smooth but still "poetic" prose. As for the commentary, that I have attempted to make as clear in English as I was able while remaining faithful to the various nuances of explication, which on some occasions necessitated brief explicative additions of my own. It goes without saying that any errors that might exist in the translations belong to me and me alone.

I am indebted above all to Muhammet Nur Doğan, not only for penning a commentary that was a joy and an education to translate, but also for his kind and constant aid and assistance throughout the translation process. I must also express my gratitude to Mehmet Kalpaklı, without whom I would have had neither the opportunity nor a good portion of the knowledge necessary to make this translation happen. Thanks are also due to Robert Dankoff, who was kind enough to review some portions

of the translation and suggest corrections and improvements. And without the unfailing love and support of my beloved partner, Rukiye Aslıhan Aksoy-Sheridan, not a single page would have been possible.

It is my sincere hope that this English translation of the poems and commentary will make some contribution, however small, to our understanding of Sultan Mehmed II and his time.

I dedicate this translation to the loving memory of my beloved aunt and godmother, Vicki Sheridan (née Seidell), who passed away while the book's final preparations were underway.

Michael D. Sheridan

Ankara, 25 May 2014

KISALTMALAR

AE	Alî Emîrî Nüshası
age.	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
by.	Beyit
c.	Cilt
g.	Gazel
GJ.	Georg Jacob Baskısı
Hzl.	Hazırlayan
K.	Kitaplığı
k.	Kaside
md.	Madde
MNZ	Manzum
s.	Sayfa
v.	Varak

ABBREVIATIONS

AE	the Ali Emirî manuscript of Sultan Mehmed II's poems (AE MNZ 305)
AE MNZ	Ali Emirî Manzum (for verse manuscripts in the Millet Library)
cf.	confer ("compare")
ed.	editor
e.g.	exempli gratia ("for example")
ff.	folio ("and on the following pages")
GJ.	Georg Jacob edition
i.e.	id est ("that is")
l.	line (of poetry; in classical Ottoman poetry, a single couplet)
no.	numero ("number")
op. cit.	opere citato ("in the work that was cited")
p.	page
pp.	pages
q.v.	quod vide ("which see")
qq.v.	quae vide ("which see", plural)
trans.	translator
v.	vide ("see")
viz.	videlicet ("namely")
vol.	volume

GİRİŞ

Sultân Muhammed Hân bin Murâd Hân

(Fâtih Sultan Mehmed Han'ın Hayatı - Siyâsî, Kültürel ve Edebî Şahsiyeti)

Hayatı

Osmanlı devletinin altıncı hükümdarı Sultan II. Murad'ın dördüncü oğlu olan Sultan II. Mehmed, 30 Mart 1432'de Edirne sarayında dünyaya geldi. Başta Franz Babinger olmak üzere bazı Batılı araştırmacılar II. Mehmed'in annesi Hüma Hatun'un Estella adlı Yahudi asıllı bir İtalyan, hatta bir Fransız prensesi olduğunu iddia etmişlerdir. Yerli kaynaklar ise Bursa'daki Hatuniye türbesinin kitabesine dayanarak onun Türk ve Müslüman olduğunu kaydederler. İsmail Hami Danişmend ve Feridun Emecen'e göre ise, Fâtih'in annesinin Edirne sarayında bir cariye olduğu dışındaki diğer yakıştırmaların doğru olma ihtimali neredeyse yoktur. Hüma Hatun, oğlu Mehmed'in sancak beylikleri ve ilk saltanatı boyunca yanından ayrılmamış fakat ikinci saltanatını göremeden 1449 yılında vefat etmiştir.

Sultan II. Mehmed'in çocukluk yılları Edirne sarayında geçti. Annesi Hüma Hatun ve sütannesi Hundi Hatun'un onun yetişmesinde etkin rol oynadıkları söylenebilir. İlk eğitimini de bu sarayda almış olan Mehmed'in saraydaki hocaları hakkında kaynaklarda bilgi yoktur.

Sultan II. Mehmed 1443'te iki lalası Kasapzade Mahmud ve Nişancı İbrahim Bey ile birlikte Manisa sancak beyliğine gönderildi. Osmanlı âlimlerinin biyografilerini kaleme alan Taşköprîzade İsâmüddin Ahmed'in *Eş-Şakâyıku'n-Nu'mâniye fî 'Ulemâi'd-Devleti'l-Osmâniyye* adlı eserinde bu yıllarda Mehmed'e hocalık yapan âlimler arasında Molla Gürani ve Molla Ayas'ın adları zikredilir.

Mehmed'in sufi Akşemseddin ile teması ise çok daha sonra; büyük ihtimalle ilk saltanatı sırasında ya da tahttan indirilerek yeniden Manisa'ya döndüğü döneme rastlar.

Mehmed 1443 Ekim'inde ağabeyi Alaeddin Ali Çelebi'nin vefatı üzerine Osmanlı tahtının tek varisi oldu. Çok sevdiği, yerine geçirmeyi düşündüğü hatta daha sonra yanına gömülmeyi dahi vasiyet ettiği şehzadesi Alaeddin'in ölümüyle derinden sarsılan II. Murad tahttan çekilme düşüncesiyle 1444 baharına doğru Mehmed'i Edirne'ye çağırdı. Aynı yılın Haziran'ında Edirne'de Macar kralı, Sırp despotu ve Hunyadi Yanoş'un (Yanko) elçileriyle barış antlaşması imzalanırken Mehmed de hazır bulundu. II. Murad bunun ardından oğlu Mehmed'i tahta geçirip Anadolu'ya yöneldi ve Yenişehir'de Karamanoğlu ile kendi adına ve oğlu Mehmed adına bir ahitname imzaladı. Oradan döndükten sonra Mihalıç ovasında kapıkulları ve paşalar önünde tahtını resmen oğlu Mehmed'e bıraktı. Kendisi Bursa civarında zahitlerle inzivaya çekildi.

Henüz delikanlılık çağındaki Mehmed'in siyasi ve idari tecrübeler edinmesinde, devlet yönetmenin önemini kavramasında önemli yeri olan iki yıllık ilk saltanat dönemine iç ve dış buhranlar damga vurdu. Mehmed'in tahta geçişi öncelikle hilafet makamı olan Kahire'deki Memluk sultanlığına, ayrıca doğu sınırlarındaki Timurlulara ve diğer devletlere birer cülus mektubuyla bildirildi. Bu taht değişikliği Doğuda bir bakıma takdirle karşılanırken; Batı mihraklı kimi gelişmeler bu kararın kendileri açısından isabetsizliğini ortaya koyuyordu. Mehmed'in tahta çıktığını duyan Bizanslılar vakit kaybetmeden harekete geçtiler ve ellerinde bulunan bir Osmanlı şehzadesini koz olarak ortaya çıkardılar. Orhan adındaki bu şehzade hem II. Murad hem de oğullarının saltanatı için büyük tehlike oluşturuyordu. Bir görüşe göre, II. Murad sırf bu yüzden tahtı Mehmed'e bırakarak saltanatın kendi soyunda olduğunu tebaası ve komşu hükümdarlar nazarında ispat yoluna gitmişti. Taht veraseti iddiasıyla İnceğiz'e kadar ilerleyen Şehzade Orhan, II. Murad'ın

müdahalesine gerek kalmadan Şehabeddin Paşa'nın aldığı tedbirlerle durduruldu. Zor durumda kalan ve kendisine yandaş bulamayan Orhan, Midye'ye kaçtı, oradan da soluğu İstanbul'da aldı.

Diğer taraftan Macarların Segedin antlaşmasını bozarak 18-22 Eylül'de Tuna nehrini aşmaları Edirne'de panik yarattı. Bu sırada sonu kanlı biten Hurufî ayaklanması patlak verdi. Bunu takiben Edirne'de büyük bir yangın çıktı. Bu kargaşa ortamında Macarların Vidin civarına indikleri haberinin gelişi üzerine Mehmed derhal babasına haber ulaştırılmasını emrederek şöyle dedi:

> "Tiz babama haber edip ve her nice mümkün ise babamı getirin ki, zira ol küffar üzerine gitmek lazım geldi, amma bu Edirne yalnız olmaz. Birimiz bunda oturup ve birimiz gitmek gerekdir."[1]

Rumeli'ye geçmeye pek gönlü olmayan II. Murad, kendisine haberi getiren Kasapzade Mahmud'un yoğun ısrarı, hatta yalvarması üzerine zorlu bir yolculuktan sonra Edirne'ye geldi; ancak karargâhını şehrin dışına kurdu. Şehabeddin ve Zağanos Paşalar, Mehmed'i ordunun başına geçirmek ve babasını Edirne korumasında bırakmak istiyorlardı. Fakat durum tersine oldu: II. Murad idaresinde hareket eden Osmanlı ordusu ile Haçlı kuvvetleri Varna'da karşılaştı ve Haçlı kuvvetleri bozguna uğradı.

II. Murad, geleceği için tehlikeli olabileceğini düşünerek oğlunu tahttan indirmek istemedi; bilakis Edirne'de kaldığı süre içerisinde yaptığı işleri onun adına gerçekleştirdi. Varna zaferine dair komşu devletlere gönderilen fetihnamelerde dahi Mehmed'in adı yer aldı. II. Murad'ın, Manisa'da yaptırdığı saraya çekilmesi ve böylece tekrar tahta çıkmayacağının anlaşılması ile Mehmed için gerçek saltanat dönemi başlamış oldu.

Mehmed'in âlimlerle bir arada bulunma ve onların ilmî münakaşalarına katılma alışkanlığı güçlü bir ihtimalle bu ilk saltanat

---

1 H. İnalcık-M. Oğuz, *Gazavat-ı Sultan Murad b. Mehemmed Han*, Ankara, 1978'den naklen Feridun M. Emecen, *Fetih ve Kıyamet 1453*, s. 105.

dönemine rastlar. Molla Gürani ve Molla Hüsrev gibi yetkin hocalarının desteğiyle huzurunda sıklıkla yaptırdığı ilmî toplantılar, onun hem devlet işlerinin dinî bakımdan denetiminden sorumlu ulema çevrelerince benimsenmesini hem de şahsi bilgi birikimini takviye etmesini sağladı.

Mehmed ve etrafındakilerin devlet merkezini Edirne'ye yönlendirme siyasetleri başarısızlığa uğramış; Edirne sarayına karşılık II. Murad'ın "ıyş ü işret" âlemine daldığı Manisa sarayı ön plana çıkmaya başlayarak devlette bir çift başlılık tehlikesi baş göstermişti. Edirne sarayının bazı sert politikalarından rahatsız olanlar çareyi II. Murad'a başvurmakta buluyor; Manisa sarayı gerek dışarıdan gelen yabancı misyonlar gerekse Anadolu'dan gelen eski beylerle dolup taşıyordu. Mehmed bu duruma, çaresiz, sessiz kalmış olmalıdır.

Bazı kaynaklara göre, etrafındakiler onun saltanatının geleceğini İstanbul'un muhtemel fethinde görmeye başladılar ve bu fikri genç sultanın zihnine soktular. Veziriazam Çandarlı Halil Paşa ise ağır Varna savaşından çıkmış olan devletin böyle bir maceraya atılması hususunda ihtiyatlı bir duruş sergileyerek fetih fikrine karşı çıktı. Mehmed'i babasının zamanındaki temkinli barışçı siyasetten ayrılarak fütühatçı bir siyaset takip etmeye teşvik eden Zağanos, Şehabeddin ve Saruca Paşaların aksine Halil Paşa eski siyasete bağlıydı; hatta eski temkinli siyasetin başlıca amili idi. Taraflar arasında gittikçe yükselen gerilim ve rekabet, Edirne'de Mehmed'in tahttan indirilmesiyle sonuçlanacak olayları tetikledi. Hâlâ Sultan Murad'ı hükümdar olarak tanıyan ve Mehmed'i bir nevi vekil olarak gören Halil Paşa, eski efendisini yeniden tahta oturmaya zorlamak ve bunun bahanesini hazırlamak için bir takım gizli faaliyetler yürütmeye başladı.

Varna savaşı hazırlıkları devlet hazinesinde ciddi bir gelir kaybına yol açmış; yeni padişah hazinenin açığını kapatmak için düşük ayarda para bastırmıştı. Bu sebeple, maaşlarının düşmesinden dolayı

huzursuz olan ve her türlü tahrike açık hâle gelen yeniçeriler, Halil Paşa'nın etkisiyle isyan çıkardılar; Erdel seferi sırasında yoldaşlarını gereksiz yere kırdırdığı gerekçesiyle diş biledikleri, gerçekte ise Halil Paşa tarafından II. Murad'ın tekrar tahta geçmesinin önünde en büyük engel olarak görülen Şehabeddin Paşa'nın evini yağmaladılar. Şehabeddin Paşa, Mehmed'in sarayına kaçarak canını güçlükle kurtarabildi. İsyanın ikinci safhasında yeniçeriler Zindankapısı'nı yıktıktan sonra Buçuktepe'de toplanarak İstanbul'da Yıldırım Han evladından birisinin, muhtemelen Şehzade Orhan'ın yanına gideceklerini söyleyerek tehditler savurdular. İsyan, halkın da yardımıyla çok sayıda yeniçerinin katledilmesi ve yeniçeri ulufelerinin artırılmasıyla bastırılabildi.

Halil Paşa böyle bir hadisenin patlak vereceğini gizlice II. Murad'a bildirmiş; Ege kıyısındaki Altınova iskelesine gelip oradan Bursa'ya geçmeyi planlayan eski padişahın henüz Bursa'da bulunduğu bir sırada isyanı ateşleyerek onun yeniden tahta çıkması için uygun zemini hazırlamıştı.

Son derece buhranlı geçen iki yıllık bir sultanlıktan sonra iktidardan düşmenin acısını yaşayan Mehmed, babasının tahta dönmesiyle yeniden Manisa'ya gönderildi. Artık sarayı tanımış, güçlü bir iktidarın nasıl olması gerektiğini idrak etmişti. Tahtından uzaklaşmış bir sultan olarak döndüğü Manisa'da geçen yıllar, onun ileride gerçekleştireceği siyasi ve idari hamleleri enine boyuna tasarladığı; kişiliğinin her bakımdan olgunlaştığı bir dönem oldu. Bu zaman zarfında bir taraftan liyakatli hocalar elinde bilgisini artırdı; bu hocalardan felsefe ve riyaziye okudu; diğer yandan iyi bildiği Arapça ve Farsçaya ek olarak Latince, Yunanca ve Sırpça öğrendi. Tarih, coğrafya ve askerlik bilgisinde derinleşirken, tarihteki cihangirlerin hayatlarını inceledi; onların başarılarının sırrını araştırarak büyük hükümdar olma yolunda kendini hazırladı.

İstanbul'un mutlaka alınması gerektiği fikrinin yaygın bir kanaat haline geldiği, fetih planlarının yapıldığı bu yıllarda Mehmed'in mutasavvıf Akşemseddin ile temasa geçmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Mehmed 1448 yılında cariyesi Gülbahar Hatun'dan bir erkek evlat sahibi oldu. Hakkında fazla bilgi bulunmayan Gülbahar Hatun, Mehmed'e yine şehzadeliği döneminde Gevherhan isminde bir de kız çocuk vermiştir.

Babasının ve Halil Paşa'nın aksine gözü pek bir gaza ve fütuhat siyasetini izleyen Mehmed, Manisa'da bu yoldaki faaliyetlerine devam etti. Venedik ile barış yapılmış olmasına rağmen 1446'dan 1449'a kadar Ege adalarını vurdu. 1448 tarihinde babasının yanında Kocacık seferine ve İkinci Kosova savaşına iştirak etti. 1450'de yine babasıyla birlikte ikinci Arnavutluk seferinde yer aldı. Akçahisar önündeki başarısızlığın etkisi, Edirne'de Mehmed'in Dulkadiroğlu Süleyman Bey'in kızı Sitti Mükrime Hatun ile yaptığı evlilik ile giderilmek istendi. Bu evlilik, II. Murad tarafından düzenlenmiş siyasi bir izdivaçtı. Mehmed'in bu evlilikten çocuğu olmamıştır.

Mehmed Manisa'ya dönüşünden bir ay kadar sonra, 1451'in Şubatında Çandarlı Halil Paşa'dan gizli bir mektup aldı. Bir ulak vasıtası ile gönderilen bu mektupta Çandarlı, Mehmed'e babasının öldüğünü ve acele payitahta hareket etmesi gerektiğini bildiriyordu. Dukas, bu haberi alır almaz yola çıkan Mehmed'in Edirne'ye kadar gelişiyle ilgili şu bilgileri verir:

> "Ulak özenle mühürlenmiş mektubu onun eline verdi. (Mehmed) açıp okuyunca babasının ölümünü öğrendi. Mektup Halil'den, vezirlerden ve diğerlerinden geliyordu. Bunlar onu babasının tahtına geçmeye çağırıyorlardı. Mehmed'den hemen hareket etmesini, mümkünse kanatlı at Pegasus'a binerek hükümdarın öldüğü halk içinde yayılmadan Trakya'ya gelmesini istiyorlardı. Mehmed onların dediğini yaptı. Arap atlarından en hızlı birine binip kendi beğlerine yalnızca şunu dedi: "*Beni seven ardımdan gelsin!*"... Hızla yola çıktı. Önünde muhafızları, usta okçuları vardı. Bunlar gerçek

> devlerdi. Hepsi yaya gidiyordu. Artçı birliği ise kılıçlı mızraklı sipahilerden oluşuyordu. Manisa'dan ayrılıp iki gün yürüyüşten sonra Boğaz'ı geçip Gelibolu yarımadasına vardı. Kendisini izleyenlerin hepsi toplansın diye Gelibolu'da iki gün kaldı. Buraya geldiğini bildirmek üzere Edirne'ye ulak gönderdi."[1]

Bu esnada Edirne'de II. Murad'ın vefat haberini öğrenmiş bulunan yeniçeriler şehri yağmalamaya kalkıştılar. Fakat Halil Paşa topladığı kuvvetleri bunların üzerine sevk ederek durumu kontrol altına aldı ve gelmesi beklenen yeni sultan adına onlara ihsan vaadinde bulundu. Paşa'nın çabaları sonucu, yeniçeriler ona hürmeten isyandan vazgeçtiler ve payitahta gelen yeni sultana sadakat yemini ettiler. Böylelikle II. Mehmed, 18 Şubat 1451'de on dokuz yaşında iken ikinci defa Osmanlı tahtına çıkmış oldu.

II. Mehmed'in tahta çıkar çıkmaz ilk icraatı, birlikte çalışacağı kadroyu belirlemek oldu. Halil Paşa'yı makamında tutarken, Manisa'da bulunduğu sırada kendisini gözetmekle görevli olan Uzguroğlu İsa Bey'i azletti. Onun görevini İshak Paşa'ya verdi. Dîvânında Halil Paşa dışında Şehabeddin ve Saruca Paşalar da vezir olarak görev aldılar. Bu kadroya daha sonra İbrahim ve Zağanos Paşalar da dâhil oldu.

Artık iktidarı tek başına elinde tutan, tebaası ve devlet adamları nezdinde alternatifsiz duruma gelen II. Mehmed, başlangıçta Sırplar ve Bizanslılar ile babasının yaptığı antlaşmaları yenilemeyi o dönem için mevcut siyasetine uygun buldu. Sırp Despotu Georg Barankoviç'e Sırp sınırlarına yakın birçok yeri tahsis ederken, daha sonra yapacağı büyük işler için bu devletle ilişkilerini sağlama alma amacını taşıyordu. Diğer taraftan Bizans İmparatoru Konstantin'e de toprak tavizinde bulundu ve saltanata rakip olma ihtimali bulunan İstanbul'daki Şehzade Orhan'ın masraflarına karşılık ona yıllık üç yüz bin akçe ödemeyi kabul etti.

1 Doukas, *Tarih: Anadolu ve Rumeli 1326-1462*, s. 201.

II. Mehmed'in Edirne'de iken sürdürdüğü diplomatik girişimleri arasında Eflak-Boğdan, Midilli, Sakız, Galata Ceneviz kolonileri ve Rodos elçilerinin tebrik ve taziyelerini kabulü ile Macar elçileriyle imzaladığı üç yıllık ateşkes de ayrıca zikredilmelidir. Buna karşılık Anadolu'daki durum pek iç açıcı değildi. II. Murad'ın ölüm haberinin alınması üzerine Aydınili, Menteşeili, Germiyan gibi eski Anadolu beyliklerinde kendi idarelerini kurmaya yönelik faaliyetler baş göstermişti. Arada kız alıp vermeye dayalı bağlar bulunmuş olmasına rağmen en önemli ihtilaf Karamanoğulları ile ilişkilerde ortaya çıktı.

Sultan II. Mehmed, Anadolu askerleri ve kapıkulu askerlerinden oluşan ordunun başına ilk defa hem kumandan hem de hükümdar sıfatıyla geçerek Karaman seferine çıktı. Sultan, olası bir Macar saldırısına karşı ihtiyatlı davranarak Rumeli askerlerini Beylerbeyi Karaca Paşa ile Sofya'ya göndermişti. Karaman sınırlarını geçip Akşehir'e vardığında hem Akşehir hem de Beyşehir halkı çıkıp kendisine biat etti. Karamanoğlu İbrahim Bey ise bu baskıya dayanamayacağını anlayarak Taşili taraflarına çekilmişti. II. Mehmed onun peşine düşmek için hazırlık yaparken tam bu sırada Şehzade Orhan için ödenen yıllık 300.000 akçenin arttırılması teklifiyle gelen bir Bizans elçisi olayların akışını değiştirdi: II. Mehmed ezelî rakibi Karamanoğlu İbrahim Bey'in sulh önerisini kabul etmek zorunda kaldı. Çünkü Bizans, Mehmed'i, teklifin kabul edilmemesi hâlinde Şehzade Orhan'ı serbest bırakmakla tehdit ediyordu. Mehmed Bizans elçisine şöyle cevap verdi:

"Kısa sürede Edirne'ye dönmek niyetindeyim. Oraya gelin ve bana şehrin ve imparatorun acil ihtiyaçlarını bildirin ki onun her bir dileğine amade olarak yerine getireyim."[1]

Henüz yeni padişah olmuşken, üstelik İstanbul'un fethi projesine odaklanmak niyetinde iken yeni bir taht kavgası II. Mehmed'in

1 Doukas, *age.*, s. 210.

göze alabileceği bir durum değildi. Bu yüzden Akşehir'den daha ileriye gitmeyerek Karamanoğlu İbrahim Bey'in sulh teklifini hemen kabul etti. Yapılan anlaşma ile Beyşehir, Kırşehir ve Seydişehir Devlet-i Aliyye'ye iade edildi. Karamanlılar bundan sonra Padişah'ın seferlerine asker gönderecek ve Alanya Kalesi Karamanoğlu'na bırakılacaktı.

II. Mehmed Bizans elçisine cevap verirken kızgınlığını belli etmemiş, gayet sakin davranmıştı. Şimdi ise bir an önce payitahta geçerek İstanbul'un fethini gerçekleştirmek için tedbirler almak niyetindeydi. Fakat yolda hesaplamadığı yeni bir durumla karşılaştı. Yeniçeriler silahlarını kuşanmış olarak iki saf hâlinde durup Padişah geçerken "Padişahımızın ilk seferidir, kullarına ihsan gerektir!" diye seslendiler. Kendilerine, istekleri doğrultusunda on kese akçe verildiyse de Halil Paşa'nın adamı olan Yeniçeri Ağası Kurtçu Doğan azledildi ve yeniçeri yayabaşıları şiddetli cezalara çarptırıldılar.

Genç padişah Edirne'ye döner dönmez kendisini aldatmış olduğunu düşündüğü Bizans İmparatoru'nun taleplerini ele aldı. Tehdit dolu tekliflere yine tehdit yollu karşılıklar verdi. İlk iş olarak daha evvel tanınmış olan imtiyazları tamamen geri aldı. Bağışladığı yerlerin gelirini artırmak bir yana, bunları tamamen kesti. Bu işten sorumlu imparatorluk görevlilerini kovdurdu. II. Mehmed'in Bizans'a karşı başlattığı bu yeni tehditkâr siyaset, fetih zamanının çok yaklaştığının da habercisiydi.

1451-52 kışı, kuşatma öncesi süreçte ilk belirleyici hamle olan Rumeli Hisarı'nın (Boğazkesen) inşasının hazırlıklarıyla geçti. Boğaz'ın en dar noktasında Anadolu Hisarı'nın karşısına böyle bir hisarın yapılması ile Bizans'ın ikmal açısından can damarı olan deniz yolunun kontrolü mümkün olabilecekti. Hazırlıklardan haberdar olan İmparator Konstantin, Mehmed'e bir elçi heyeti yolladı. Heyet Mehmed'e o zamana dek Osmanlı padişahlarının şehir civarında bu tür faaliyetlere girişmediklerini, savaşa varacak meselelerin

uzlaşma yoluyla halledildiğini hatırlatarak tasarılarından vazgeçmesini rica ettiler. Bunun için haraç ödemeye dahi razı olduklarını bildirdiler. Mehmed'in buna tepkisi ise sert oldu. Bizans'ın alttan alan tutumuna rağmen geri adım atılmadı ve hisar aralıksız bir çalışma sonucunda dört ay gibi kısa bir sürede tamamlandı. İçerisine 400 kişilik savunma gücü ile çok sayıda top yerleştirildi. 1452-53 kışında da Edirne'de kuşatma hazırlıkları sürdürüldü. Balistik hesapları bizzat II. Mehmed tarafından yapılan toplar dökülerek deneme atışları yapıldı. Bundan sonra İslam savaş hukuku gereğince savaş açmadan önce İmparator Konstantin'e şehri teslim etmesi için haber gönderildi. Konstantin'in verdiği ret cevabı üzerine kuşatma başladı.

Batılı devletlerden yardım almak için çaba gösteren Bizans, bu yolda tavizler vermek zorunda idi. Papalık, yapacağı yardım karşılığında Ayasofya'da Katolikler ve Ortodoksların ortak bir ayin düzenleme şartını öne sürüyor; böylelikle Ortodoks camiasının kalbi olan İstanbul'u Latinleştirmek, hatta Katolik mezhebinin Roma'dan sonraki ikinci merkezi hâline getirmek yolundaki niyetini ortaya koyuyordu. Mezheplerin birleşmesini şiddetle reddeden Ortodokslar tarafından söylenmiş olması muhtemel "İstanbul'da Latin külâhı görmektense Türk sarığı görmek evlâdır." sözünün ağızdan ağıza dolaştığı bu kargaşa döneminde gerçekleştirilen ayin Osmanlı devletine karşı önemli bir birlik gösterisiydi.

1453 yılının 6 Nisan'ında başlayan kuşatma 22 Nisan'da II. Mehmed'in donanmayı Beşiktaş'tan Haliç'e indirmesiyle şiddetlendi ve nihayet 29 Mayıs'ta gerçekleştirilen son taarruz sonucunda şehir düştü. İstanbul fatihi Sultan Mehmed, bu fetihle bir anda İslâm dünyasının en büyük hükümdarı konumuna yükseldi. Fâtih Sultan Mehmed bundan sonra Osmanlı devletini büyük bir imparatorluk hâline getirme yolunda büyük çaba içine girdi; İsfendiyar Beyliği'ne son verip Bizans tahtının vârisliği iddiasını gütme ihtimali bulunan Trabzon Rum Pontus devletini ortadan kaldırdı. Trabzon Rum İmparatorluğu'nu ortadan kaldırmaya giderken; "*Garazımız*

kale fethi değildir. Bu zahmet din yolundadır. Zira bizim elimizde İslam kılıcı vardır. Eğer bu zahmeti ihtiyar etmezsek bize gazi demek yalan olur." demek suretiyle kendini İslam'ın hak ve adalet prensipleri uğruna adadığını gösterdi. Kırım'ı Osmanlı tabiiyeti altına alarak Karadeniz'i bir Türk gölü yaptı. Anadolu'daki diğer Türk beyliklerini, bu arada Karaman Beyliği'ni egemenliği altına aldı. Uzun Hasan'ı Otlukbeli'nde mağlup ederek Anadolu üzerindeki Akkoyunlu tehlikesini bertaraf etti. Ardı ardına yaptığı fetihlerle, babasından devraldığı Osmanlı sınırlarını iki katına çıkaran Sultan II. Mehmed, otuz bir yıl süren hükümdarlığı boyunca bütün Anadolu ve Balkanlar'ın tek hâkimi hâline geldi.

Gerek, yaptığı fetihler, gerekse devlet kurumlarına yeni ve ileri bir şekil kazandırması ve İstanbul'u imparatorluğun gerçek bir merkezi hâline getirmesi bakımından Osmanlı'nın ikinci kurucusu sayılabilecek bu büyük hükümdarın bünyesi geçen yıllar içinde oldukça zayıflamıştı. Tutulduğu nikris (gut) hastalığına ve olanca yorgunluğuna rağmen yeni bir sefer için Üsküdar'a geçtikten sonra Üsküdar ile Gebze arasındaki Hünkâr çayırı denilen yerde 3 Mayıs 1481'de vefat etti. Zehirlenerek öldüğü ile ilgili iddialar kaynaklarca doğrulanmaz. Türbesi, sağlığında yaptırdığı ve kendi adıyla anılan Fâtih Camii haziresindedir.

Siyasî, Kültürel ve Edebî Şahsiyeti

Fâtih Sultan Mehmed kaynakların belirttiği üzere, son derecede atılgan, kararlı, sert bir mizaca sahip, Makedonyalı İskender ve İran'ın mitolojik hükümdarı Cemşid gibi dünya hakimiyetini amaç edinmiş kudretli bir kumandan ve oldukça geniş ufuklu bir sanat ve kültür adamıdır. Devletini dünyanın en üstün ve kudretli hükümdarlığı haline getirmeyi hayatının tek amacı olarak kabul eden Fâtih Sultan Mehmed, bu amaç uğrunda siyasî, iktisadî ve sosyal sahada tavizsiz ve amansız tedbirler aldığı gibi; ilim ve sanat hayatını da kararlı bir şekilde himaye ve teşvik etmiştir. Bir ilim âşığı olan Sul-

tan II. Mehmed, babası Sultan Murad gibi zevk, eğlence ve avdan hoşlanmayan bir karaktere sahip olup, sefer harici zamanlarını bilim adamları ve şairlerle geçirirdi. Osmanlı tarihçiliğinin yaşayan en büyük temsilcilerinden biri olan Halil İnalcık, Fâtih Sultan Mehmed'in hükümdarlık anlayışı ile ilgili olarak şu önemli değerlendirmelerde bulunmaktadır:

> "İstanbul fâtihi, sınırsız güç sahibi mutlak bir hükümdar olmanın yanı sıra dünya hâkimiyeti fikrini de benimsemişti. Onun bu düşüncesinin kaynağı Türk-Moğol hakanlık, İslâmî hilâfet ve Roma imparatorluk fikriydi. Fâtih Sultan Mehmed'in İtalyan nedimlerine Roma tarihleri okutarak bu geleneği kavramaya çalıştığı bilinmektedir. Onun bu inancı benimsemesinde etrafındaki Bizanslı ve Batılı yakınları (Georgios Trapezuntios, Kritovoulos, Amirutzes, Benedetto Dei, Gaetalı Jacopo, Criaco d'Ancona vb.) rol oynamıştır. İstanbul fethinden kısa bir zaman sonra orada bulunan Jacopo Languschi dünyada bir tek imparatorluk, bir tek iman ve bir tek hükümdarlık olmasını iddia eden Fâtih'in bu birliği kurmak için dünyada İstanbul'dan daha lâyık bir yer olmadığı, bu şehir sayesinde Hristiyanları hükmü altına alabileceği düşüncesinde olduğunu belirtir. 1446'da Georgios Trapezuntios, Fâtih'e hitaben, "Kimse şüphe etmez ki sen Romalılar imparatorusun. İmparatorluk merkezini hukuken elinde tutan kimse imparatordur ve Roma İmparatorluğu'nun merkezi de İstanbul'dur." diyordu. Papa II. Pius, Fâtih'i Hristiyanlığa davet eden mektubunda (1461-1464 arasında yazılmış ve galiba Fâtih'e gönderilmemiş olan bu mektup Fâtih'in sağlığında 1475'de Treviso'da basılmıştır) Hristiyanlığı kabul ederse meşru imparator sıfatıyla dünyanın en kudretli hükümdarı hâline geleceğini söylüyor ve kendisine "Greklerin ve Şarkın İmparatoru" unvanını vereceğini, kuvvetle elde tuttuğu ve haksızlıkla iddia ettiği şeyin hukuken de kendi malı olacağını, bütün Hristiyanların kendisine saygı göstererek ihtilâflarını hal için hakem tanıyacaklarını, birçoklarının kendiliklerinden baş eğeceğini, kendisinin Roma kilisesinin haklarına karşı gelenler aleyhinde onun kuvvetine başvuracağını temin etmekteydi. Fâtih Ortodoks patriğini, Ermeni patriğini ve Yahudi baş hahamını payitahtında yerleştiriyor, fethe hazırlandığı dünyayı öğrenmek üzere Amirutzes'e 1456 yazında dünyanın haritasını yaptırıyordu."
>
> "... Fâtih İslâm âleminde de gazânın en büyük mümessili, İslâm

memleketlerinin gerçek koruyucusu sıfatını benimsemekte, hareketlerini buna göre meşrulaştırmaya çalışmaktaydı. İran'da yerleşen Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ın Anadolu üzerinde nüfuz ve üstünlük iddialarına karşı da Osmanlı padişahının soyunu Oğuz Han'a çıkaran geleneklere daha çok önem verdiğine dair işaretler vardır. Gazâ ve fütuhat siyasetinin mümessili gibi göründüğü yıllarda Fâtih doğan ilk oğluna büyük dedesi Yıldırım Bayezid'in, üçüncü oğluna İran geleneğinin ünlü hükümdarı Cem'in ve torununa da Oğuz Han'ın adını vermiştir. Denilebilir ki Fâtih'in şahsında Türk, İran, İslâm ve Roma hükümdarlık geleneklerini birleştiren "Osmanlı padişahı" doğmuştur."[1]

Fâtih Sultan Mehmed din felsefesine, matematiğe, coğrafyaya, astronomi ilimlerine ve edebiyata karşı özel bir ilgi besliyordu. Çeşitli ilimleri tahsil etmek için sahalarının en önemli uzmanlarını kendisine hoca olarak tayin eder, bunlardan günün belli saatlerinde ders alırdı. Hocazâde Muslihuddin, Molla Gürani, Molla İlyas, Siraceddin Halebî, Molla Abdülkadir, Hasan Samsunî, Molla Hayreddin hocaları arasında sayılabilecek isimlerdir. Sultan Fâtih, devrinin önemli Arap ve İran'lı âlimlerini de tanır, onları Osmanlı ülkesine getirmeye çalışırdı. Fethi gerçekleştirdikten sonra İstanbul'daki sekiz kiliseyi medreseye dönüştürdü; Ayasofya medresesini kurdu ve kendi adı ile anılan caminin etrafında ünlü Semâniye medreselerini yaptırdı. Kendisi bizzat medreseleri teftiş eder, derslerde hazır bulunurdu. Sarayında, seferlerde ve çeşitli toplantılar sırasında ilmî tartışmalar yaptırmaktan zevk alırdı. Fâtih, Amirutzes ile felsefî tartışmalar yapardı. Tarihçi Kritovoulos, da onun en keskin zekâlı filozoflardan biri olduğunu belirtmiştir.

Mehmed II Batı kültürünü ve Hristiyanlığı da yakından tanımaya çalışmıştır. Bunun için Patrik Gennadios'tan kendisi için Hristiyanlığın inanç prensiplerini anlatan bir itikatname yazmasını istemiştir. Onun Batı kültürü ile ilk tanışması daha Manisa sarayındaki şehzadelik günlerine rastlar. Fetihten bir sene sonra da Ci-

---

1 Halil İnalcık, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, s. 405-406.

riaco d'Ancona adlı İtalyan hümanistinin onun sarayına geldiği ve kendisine Roma ve Batı tarihleri okudukları bilinmektedir. Fâtih'in kütüphanesinde Batı kültürü ile ilgili elli kitap günümüze kadar intikal etmiştir. Bunlardan kırk ikisi Yunan dilinde yazılmış eserlerdir. Bu eserlerden sekizi tarih, altısı matematik ve astronomi ile ilgilidir. Bunların bir kısmı da tarih ve coğrafyaya ait eserlerdir.

Fâtih Sultan Mehmed oldukça serbest düşünceli bir hükümdardı. Birbirinden çok farklı düşünce sahiplerini, filozofları ve âlimleri sık sık huzuruna çağırır, hepsine aynı derecede yakınlık gösterir ve yanında ilmî tartışmalar yaptırırdı. Huzurunda devrin önemli bilim adamlarından Hocazade Mustafa ile Molla Zeyrek arasında tam altı gün süren bir tartışma gerçekleşmiştir.

Sultan II. Mehmed'in ilim, fikir ve sanat adamlarına karşı tutunduğu bu himayeci tavır İstanbul'a dünyanın birçok köşesinden pek çok âlim ve sanatkârın akın etmesine neden olmuştur. Fâtih Sultan Mehmed, İstanbul'a Uzun Hasan tarafından, Osmanlılar ve Akkoyunlular arasında barışı sağlamak amacı ile elçi olarak gönderilen astronomi ve matematik bilgini Ali Kuşçu' ya İstanbul'da kalmasını ve medresede ders vermesini teklif etmiş; Ali Kuşçu bunun üzerine, Tebriz'e gidip elçilik görevini tamamladıktan sonra İstanbul'a geri dönmüştür. Ali Kuşçu İstanbul'a dönüşünde Fâtih tarafından görevlendirilen bir heyet tarafından sınırda karşılanmış; kendisi için ayrıca karşılama töreni yapılmıştır. Ali Kuşçu' yu karşılayanlar arasında, zamanın en büyük âlimlerinden biri olan İstanbul kadısı Hocazâde Müslihüddin Mustafa ve diğer bilim adamları da vardır. İstanbul'a gelen Ali Kuşçu, 200 altın maaş bağlanılarak Ayasofya medresesine müderris olarak atanmıştır. Ali Kuşçu, burada Fâtih Külliyesinin programlarını hazırlamış, astronomi ve matematik dersleri vermiştir. Ayrıca İstanbul'un enlem ve boylamını ölçmüş ve çeşitli güneş saatleri de yapmıştır.

Fâtih Sultan Mehmed, Uzun Hasan üzerine yaptığı seferden

dönüşünde İran'dan birçok sanatkâr getirtmiş, Avrupadan da ressamları davet etmiştir. Raguzalı Mastori Pavli ile Veronalı Matteo Pasti, Ferraralı Constanzo İstanbul'a gelerek hem eserler vermişler ve hem de yanlarına verilen birtakım sanatkârları da eğitmişlerdir. Pavli, saray ressamlarından Sinan Bey'i yetiştirmiş; o da portre ressamı Şiblizâde Ahmed Çelebi'ye hocalık yapmıştır. Gentille Bellini de Venedik Cumhuriyeti tarafından İstanbul'a gönderilmiş; iki yıl İstanbul'da kalan Gentille Bellini bir Türk kadını, bir yeniçeri ve Fâtih Sultan Mehmed'in portresini yapmış; ayrıca Fâtih'in bir de madalyonunu resmetmiştir.

Nihad Sami Banarlı da *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde Fâtih Sultan Mehmed'in yetiştiği ortam ile onun sanat ve edebiyat adamı kimliği hakkında şu değerlendirmeleri yapmıştır:

"Fâtih'in, Şehabeddin Şahin Paşa ve Zağanos Paşa gibi siyasi, askerî hocaları, atabegleri vardı. Kendilerinden ilim elde ettiği hocaları Molla Hüsrev, Molla Gürani, Molla Yegân, Hızır Bey Çelebi, Hocazade gibi asrın âlimleridir. Devrinin âlimlerini ilim ve felsefe münazaralarına davet edecek ve kendi büyük hocalarını bu münazaralara hakem seçecek kadar ilim hayat ve hareketlerine kıymet verirdi. Hükümdarın kendisi de bu mevzularda söz sahibi olabilecek bir kültür seviyesinde idi. Çok iyi bildiği Türkçe, Arapça, Acemceden başka Yunan ve Sırp dillerini biliyordu. Zengin kütüphanesinin mühim bir kısım kitapları Yunanca idi. Kütüphanesinde tarihe, matematiğe, astronomiye ait kitaplar vardı. İstanbul fethinde ve diğer savaşlarda kullanılan ağır toplarla havan toplarının ölçülerini bizzat tayin edecek kadar, devrinin balistik fennine vâkıf bulunuyordu. Hükümdarlık yıllarında kendilerinden ders almaya devam ettiği hocalarına gösterdiği saygı onun büyük hükümdarlığına yakışıyordu. Hocalarının, kendisine sadece Mehmed demelerini ister; hocası Gürani'yi nerede görse elini öper, diğer hocası Molla Hüsrev'le camide bile karşılaşsa, onu ayağa kalkarak selamlardı."...

"Fâtih bir sanat adamıydı. Yalnız şiir sanatını değil, diğer sanatları, bu arada Rönesans'ın Hristiyan sanatını da anlıyor ve takdir ediyordu."

"Mimarî sanatına verdiği değer, fethettiği toprakları yüzlerce mimarî abide ile süslemesinden bellidir. Başta Ayasofya olduğu hâlde, gir-

diği şehirlerdeki Hristiyan abidelerini hatta kendi askerinden bile koruduğu, yabancı kaynakların da itiraf ettikleri faziletlerindendir. Sarayını resimler ve heykellerle süslemesi, bir İslam hükümdarı için cesaret sayılacak bir sanat toleransı ile mümkün olmuştur. İtalya'dan ressamlar getirterek kendi resmini yaptırması, yeni Avrupa sanatına bir cemiledir."[1]

Fâtih Döneminde Edebî Faaliyet

Fâtih Sultan Mehmed döneminde edebiyatta da önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Kendisi de şair olan padişah edebiyat ve şiirin güçlenmesi için gayret ediyor ve diğer İslam topraklarında yaşayan bazı şair ve edipleri Osmanlı ülkesine davet ediyordu. Horasan asıllı büyük İran şairi Molla Camî'yi ülkeye davet etmişti. Padişah her yıl Camî'ye beş bin filori altını gönderiyordu.

Sultan II. Mehmed'in devrinde dil ve edebiyat çok önemli bir gelişme kaydetmiştir. Padişah'ın hizmetinde 180'den fazla şair bulunuyor; bunların içinde otuzu şair aylığı alıyordu. Bunlar arasında bütün bir klasik Türk edebiyatı tarihinin en güçlü şairlerinden olan Ahmed Paşa ve Necatî Beg bilhassa zikredilmesi gereken şahsiyetlerdir. Ahmed Paşa, Edirne kadılığı ve kazaskerlik görevlerinde bulunduktan sonra Sultan'ın hocası ve musahibi oldu. Fâtih Sultan Mehmed'in büyük teveccühünü kazanan ve uzun yıllar onun yanından hiç ayrılmayan Ahmed Paşa İstanbul'un fethinden sonra da Padişah tarafından düzenlenen ilim ve şiir meclislerinde hep hazır bulunmuş ve ona kaside ve gazeller sunmuştur.

Aslen Edirneli olmakla birlikte Kastamonu'da yetişmiş olan Necatî ise Fâtih Sultan Mehmed'in son zamanlarında genç bir şair olarak İstanbul'a gelmiş, Sultan'a sunduğu kasideler ve şiirlerle kendisini tanıtarak onun takdirini kazanmış ve dîvân kâtibi olmuştur.

Fâtih'in sadrazamları arasında bulunan Mahmud Paşa,

---

1 Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, s.444.

Karamanî Mehmed Paşa ve Sinan Paşa da bir taraftan şiir ve nesir sahasında eserler veriyorlar; bir taraftan da şair ve edipleri himaye ederek devrin kültür hayatının gelişmesine hizmet ediyorlardı.

Sultanın yakın çevresinde bulunan Cezerizâde Mahmud Vefayî, Molla Lütfî ve ilk İstanbul kadısı olan Hızır Bey inşaları ve şiirleri ile tanınmış şahsiyetlerdir. Melihî, Aşkî, Mehdî, Kazasker Fenarizâde Ali Çelebi, Defterdar Şemsi de yine Fâtih'in yakınlığını kazanmış, onun tarafından takdir edilmiş devrin önemli şairleridir.

Fâtih Sultan Mehmed devrinde yaşamış şairler arasında Ulvî, Katibî, Karamanlı Nizamî, Zeynep Hatun, Cemalî, Kıvamî, Şehdî'yi de sayabiliriz. Ayrıca Hâmidî, Kabulî, Kâşifî, Sahilî, Vahidî ve Lealî gibi isimler de Acem diyarından gelip İstanbul'da yerleşmişler ve "saray şairi" olarak kabul görmüşlerdir. Bütün bu şair ve edipler Sultan Fâtih tarafından takdir ve taltifle karşılanmışlar; bunlar da İstanbul'un büyük fatihinin övgüsünde kasideler kaleme almışlardır.

Fâtih devrinin en önemli bilim ve edebiyat adamlarından birisi de Sinan Paşa'dır. İlk İstanbul kadısı Hızır Bey'in oğlu; Bursa müftüsü Ahmed Paşa ile Bursa kadısı Yakup Paşa'nın kardeşidir. Küçük yaşta ilmi, irfanı ve düşünce adamı kimliği ile tanınarak Padişah'ın dikkatini çekmiş; kendisine Edirne'de Darülhadis müderrisliği, sonra Sahn-ı Seman Medresesi müderrisliği verilmiş, daha sonra da vezirlik makamına getirilmiş; Fâtih Sultan Mehmed'in hocası da olduğu için kendisine "Hoca Paşa" denilmiştir. Sinan Paşa matematik, astronomi, fıkıh ve felsefe ile ilgili risaleler yazmış, şerhler yapmıştır. Şiirsel nesir üstadı olan Sinan Paşa asıl şöhretini Tazarrunâme ve Tezkiretü'l-Evliya gibi Türkçe eserleri ile kazanmıştır.

Saltanatı zamanında çok zengin bir kültür ve edebiyat faaliyetinin hamisi olan Fâtih Sultan Mehmed'in kendisi de kuvvetli bir şiir, estetik ve aşk insanı idi. "Avnî" mahlasıyla gazeller ve kıt'alar, beyitler söylüyor; şiirleri küçük bir dîvân oluşturacak sayıya ulaşıyordu. Bugün elimizde bulunan şiirlerinin çoğu gazeldir. Bunlar, Fâtih'in

sert, savaşçı, kahraman mizacı içindeki ruh inceliğini, kültür ve estetik insanı karakterini en belirgin bir şekilde ortaya koyan aşk şiirleri ve şarap terennümleridir.

Büyük sultanın şair ve edebiyatçı kimliği ile ilgili olarak edebiyat tarihimizin en önemli kaynaklarından Âşık Çelebi ve Latifi Tezkirelerinde şu değerlendirmeler yapılmaktadır:

Âşık Çelebi'nin *Meşâirü'ş-Şuarâ*'sından:

"...Bundan sonra (gelen) Sultan Mehmed'dir ki (onun devrinde) altıncı feleğin diğer feleklerden daha geniş bir dairede döndüğü herkesçe bilinmiş oldu; böylelikle, Yüce Tanrı'nın diğer sultanlara bahşettiği nimetlerden bu sultanın elde ettiği lütuflar arttıkça arttı. O sebepten, saltanatının gölgesi dünyanın dört bir yanına yayıldı. Yedi iklim, devlet ve hakimiyetinin kös davulunun sesinin kokusu ile doldu ve yedi iklimin yedi başlı ejderhaya benzeyen (küçük ayı ve büyük ayıyı meydana getiren) yedi yıldızı ululuk ve yücelik panzehiri ile gücünü kuvvetini kaybetti. Her ne kadar o zamana kadar feleğin adı yedi idi; sekize çıkmazdı ve yüksekliğinden dolayı kimse feleğin tepesine toprak yıkamazdı; ne zaman ki "Tahtını sabitle, sonra onu nakışlarla süsle!" diyerek saltanata bir merkez ve memlekete bir başkent lâzım olduğunda Konstantiniyye şehrini fethetti ve böylelikle yedi felek, İstanbul ile birlikte sekiz oldu; "Sekiz cennet göktedir." sözü yerini buldu; (İstanbul'u) İslâm ülkesine katmakla (İstanbul'un) kâfir hükümdarlarının kalplerini parçaladı; (bunların) her biri onun aydın görüşünün keskinliğinde Avrupalılar gibi sıkıntılara duçar olup diğer kâfir hükümdarları ile birlikte "Bu ne haldir?" diyerek kendilerini şaşkınlık zindanında esirliğe düşürdü. O inci (İstanbul) önce kendisi için (saltanat) yüzüğünün taşı, kendinden sonra gelecek halefleri için de taht odası olsun diye bu şehri başkent edinme kararı aldı ve (onu) çok yüksek kadir ve kıymet sahiplerinin saklandığı bir hazine hâline getirerek "Mekânın şerefi orada oturandandır." hükmünü ispat etti; (böylelikle) o sevinçler bahşeden, kutluluk arsasının uğurlu süvarisi ve ülkenin gözünün bebeği olan başkan, feleğin yedi kuşağına bir kuşak ilave etti; bir köşesinde Binbirdirek'i İrem'in çok sütunlu asma bahçesinin bir örneği yaptı; saltanat sarayı ve talih ve yüceliğin

mekânını yaptırarak "Ülkeler içinde bir benzeri yaratılmamıştır" ayetinin hükmünü ispat etti; dünyayı yeryüzünden Süreyya yıldızına kadar cihangir kılıcı ile ele geçirdiğini göstermek için Güngörmez Sarayı'nı hazine mahzeni yaptı ve feleğin yedi burcunun örneği olan Yedikule'yi tamir ettirip surları burçlar feleğini bile utandıracak kadar sağlam olan o kaleyi, adı geçen burçlardan daha geniş olduğu için, Sekizinci feleğin kıskançlığının nedeni yaptı.

Bildi ki, ilahî nimetler kendisi için art arda gelmekte ve dilden dile söylenmektedir ve şükür, şükreden kulun nimetlerinin artmasının sebebidir.

Beyt : Her ne kadar vücuttaki tüylerin diliyle bile Allah'ın nimetleri saymakla bitirilemezse de,

lâkin "Nimetleri şükürle sürdür." sözü ile amel edip "Cennet kılıçların gölgesindedir." diyerek sekiz cenneti kazanmak için Allah'a ve onun lütfettiği nimetlerine şükür olmak üzere bir mübarek cami –ki türlü türlü yücelikleri ve güzellikleri kendisinde toplamıştır- yaptırıp, ilmî meselelerin görüşüleceği yapıların varlığını gerekli görüp, Semân medreselerini inşa eyledi. Dünyada sekiz cennet binasıyla, bütün hayırları kendinde toplayan caminin etrafını güzellikler ve ışıklı yüceliklerle çevreledi ve kendisini dünyanın sonuna kadar övgülerin ve yüceltmelerin kaynağı yaptı. Şüphesiz İstanbul dünyanın bilgilerinin bölme işlemine karşı toplama hesabı oldu ve Semaniye medreseleri ilim ve yüksek fikir sahiplerinin barınağı, fazilet ve olgunluk erbabının buluştuğu yer oldu; en uzak beldelerden öğrencileri müracaat için geldi, devlet ve hükümet adamları için karargâh ve sığınak oldu; ilahî ilimlerin bilgisi dağın üzerindeki ateş gibi dünyada âşikâr oldu; dal, köke tabi olduğu için önemsiz bilgilere ait bilim dalları da her taraftan görünür hale geldi. Vezirlerden Sinan Paşa ve Ahmed Paşa ve Mahmud Paşa ve Monla Hünkâroğlu Mehemmed Paşa ve ileri gelen devlet adamlarından birçok kimse buradan yetişti. Hattâ kendileri de

Beyt : "Yaratılmışlardan daha üstün olsan da sen de onlardansın. Şüphesiz ki misk kokusu, ceylan kanındandır."

hükmünün gereğince "Avnî" mahlâsını kullanıp mükemmel gazeller ve düzgün kaside ve kıt'alar yazmışlardır[1]."

1 Âşık Çelebi, *Meşâ'iru'ş-Şu'arâ*, s.190-192.

Latîfi Tezkiresi'nden:

"Merhum Hazreti Sultan Mehmed Han'ın Zikrinde Gazi Sultan Mehmed Han, Osmanoğulları sultanlarının önde geleni ve seçkini, geçmiş hükümdarlar içinde gazi sultanlar sultanı ve türlü türlü hayır ve hasenat yapılarının banisidir. Ülkeler fethedici padişahlar içinde İstanbul tahtının fâtihi ve Peygamber şeriatının merasimini ihya edendir. Ve Hz. Peygamber ile ilgili rivayetlerden "Ne güzel kumandan!" müjdesi ile şereflenmiştir. Bu sebepten dolayı hayatı ve ölümü iki dünya mutluluğu, dünya ve ahiret saadeti ile çok saygın ve çok onurludur. Tarih kitaplarında yüksek künyeleri "Ebül hayrât (hayırlar babası)" ve yüksek sıfatları "ebül hasenât (iyilikler babası)" olarak geçer. Bunların mübarek saltanatları dönemi âlimler ve fakihler zamanı, fasihler ve fazıllar devranı idi. Bu yüce topluluğa çeşit çeşit sınıf olsun diye tam anlamı ile muhabbetlerinden ve güzel arzu ve koruyup gözetmelerinden kaynaklı olmak üzere bu kadar medrese ve tetimme, aşevleri ve eserler inşa edip bunca sınırsız mahsulü bu yüce topluluğun geçimi için bol bol dağıtıp vakf eylemişlerdir. Geçmiş âlimlerin talebeleri şöyle rivayet ediyorlar: Merhum ve mağfur (Sultan Mehmed Han) Sahn-ı semaniye'yi bina ettiğinde zikri geçen medreseler ve tetimmelerde ne kadar öğrenci ve muallim yardımcısı varsa Emsile'den Isfahânî'ye geçip, Isfahânî'den de Telvîh ve Tevzîh'e çıktıklarında bunların yüksek kabiliyeti ile tanınıp bilinenlerini bir deftere kaydedip defterini yanında saklar; müderrislik ve kadılık makamlarından birisi boşalsa oraya uygun olanı bu defterden yoklar imiş. Bu iltifat ve ilgi talebe zümresinin en ileri derecede çabasına ve isteğine ve her ilim yolcusunun tahsilini en mükemmel bir şekilde tamamlamasına sebep olur; bu da ilim ve marifet kazanılmasının yolunu açar ve o zamanda herkes bu konudaki kabiliyetine göre değer ve itibar sahibi olur imiş. Rütbeler ve makamlar rüşvet yoluyla veyahut falan filan paşanın iltiması ile alınmaz imiş.

Mısra : Talebeyi olgunlaştıran rağbet ve itibar imiş.

Bilindiği gibi, o devirdeki âlimlerin sayıca kalabalığı, fakihlerin ve üstün nitelikli kişilerin çokluğu daha hiçbir padişahın zamanında gerçekleşmiş değildir ve o zamanda yetişen "Ümmetimin âlimleri İsrailoğullarının peygamberleri gibidir." övgüsü ile müjdelenmiş ilim ve irfan sahipleri hiçbir devirde gelmiş değildir. (Sultan Meh-

med) ister Hind diyarında ve isterse Sind vilayetinde olsun her nerede yüksek ilimlerde kitap yazmaya kadir ve çeşitli ilimlerde söz sahibi, engin bilgili ve eşsiz bir âlim varsa, onlara çeşit çeşit yüksek ünvanlar taşıyan nameler, binlerce iltifat ve ikram ile çok kıymetli kumaşlar göndererek ve yolunda varını yoğunu dağıtıp ve yüksek mevkiler ve yüce mertebelerle, ahitnamelerle vaadler ve gönül çekici tekliflerde bulunup her birini zaruri olarak vatanlarından veda ve yurtlarını terk ettirirlermiş.

Mısra : Miski Hoten ülkesinden çıkartan rağbet imiş.

Nesir : Halk arasında bilinir ki Ali Kuşçu adı ile tanınan mollayı Acem diyarından Anadolu'ya davet ettiğinde ona saygı işareti olarak Acem sınırından Anadolu topraklarına gelinceye kadar her menziline bin akçe tayin ve takdir edip bu şekilde binlerce ululama ve ağırlama ile karşılamışlardır.

Mısra : Mücevherin değerini artıran, bilgili sarraftır.

Mısra : Mükemmellik kazanma ancak itibar ve iltifat ile olur.

Beyt : Mükemmellik kazanma ancak padişahların iltifatı ile gerçekleşir; iltifat olmayınca insanların olgunlaşması mümkün olamaz.

Ama onların her birisi Rabbanî bir âlim ve padişaha yakışır bir hâkim idi. Mevki ve nimet için canlarını cehennem çukuruna atmazlar ve makamlarını korumak için apaçık hakikati gizleyip saklamazlar veyahut hakkın gerçekleştirilmesi sırasında dillerini yutup âmirlere ve vezirlere "Ne güzel iş yaptınız!" demezler; emir ve vezirlerin gönüllerini kazanmak için hakkı bâtıl diye göztermezler imiş. Vezirler ve emirler de yüce şeriatın emirlerine en üst derecede boyun eğerler ve bu yüzden şeriat dairesi harici bir işin yapılmasına izin verilmez imiş. Zamanımızda ise günümüz hâkimleri ise her hususta makam ve mevkilerini korumak için vezirler ve emirlere, apaçık yalana başvurarak, "Ne doğru iş yaptınız!" derler veyahut hakkın gerçekleştirilmesi esnasında sessiz kalır, sağırlaşırlar.

Beyt : Âhir zamanın amelsiz âlimini seyret; kat kat cüppesini bırak da, giyindiği sarığa bak!

Velhasıl, o devirde ilim ve marifetin o derecede yüksek değeri, âlimler ve hüner sahiplerinin diğer topluluklar üzerinde öylesine üstünlüğü ve itibarı, şiir ve inşa sanatının dahi o mertebede de-

ğer ve kıymeti ve edebiyatçıların o derecede saygınlığı ve hürmeti var imiş ki, Hind diyarında Hâce-i Cihân'a ve Acem vilayetinde Mevlânâ Câmî'ye her sene bin filori altını gönderilirmiş; bunlardan kimisi fetihlerinin tarihini şiir ve inşa şeklinde yazar ve kimi da kıt'a ve kasidelerle ona övgüler düzerlermiş. Kendilerinin de mübarek tabiatları düzgün olup şiire meylederek "Avnî" mahlasını kullanıp bazen müfretler ve bazen de gazeller yazmışlardır. Bu iki güzel matla' onların nefis şiirlerindendir:

Matla' : Sâkiyâ mey vir ki bir dem lâle-zâr elden gider
İrişür fazl-ı hazân bâğ-ı behâr elden gider

Bu da onun : Senün zincir-i zülfünden dil-i dîvâne bend ister
Usandı derd ile cândan asılmaga kemend ister

Nesir : Ve bu matla'ı da Karamanoğlu (Mehmed Bey) ile yaşanan husumet nedeni ile söylemişlerdir:

Matla' : Bizümle saltanat lâfın idermiş ol Karamânî
Hudâ fırsat virürse ger kara yire karamanı[1]"

1 Latîfî, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzamâ*, s. 139-141.

INTRODUCTION

Sultân Muhammed Khan, son of Murâd Khan, the Ever Victorious

The Life and Character of Sultan Mehmed II, the Conqueror

Life

Sultan Mehmed II, the fourth son of the sixth Ottoman ruler Sultan Murad II, was born at the palace in Edirne on 30 March 1432. Some Western scholars, chief among them Franz Babinger, have claimed that Mehmed II's mother Hüma Hatun was an Italian of Jewish origin whose original name was Estella, or even that she was a French princess. Turkish sources, however, record that she was a Turkish Muslim, basing their claim on the inscription found on the Hatuniye tomb in Bursa. According to İsmail Hami Danişmend and Feridun Emecen, it is very unlikely that any of the claims that she was anything other than a concubine at the palace in Edirne are true. Hüma Hatun remained at her son Mehmed's side throughout his periods as a *sanjak* governor as well as during his first reign, but she passed away in 1449, before her son's second reign began.

Mehmed II's boyhood years were spent in the palace in Edirne, and it is probable that his mother Hüma Hatun and his wet nurse Hundi Hatun played an active role in raising him. Mehmed received his initial education in the palace, though the sources tell us nothing concerning his teachers at this time.

In 1443, Mehmed II was sent to serve as governor of the *sanjak* of Manisa, along with his personal tutors Kasapzâde Mahmud and Nişancı İbrahim Bey. In his Arabic-language work *ash-Shaqayiqu'n-nu'maniyya* (The Crimson Peony), a biographical dictionary of Ottoman dervishes, shaykhs, and religious scholars, Taşköprîzâde İsâmeddin Ahmed records that Molla Gürani and Molla Ayas were

among those who provided teaching and instruction to Mehmed during these years. Mehmed's contact with the great Sufi Akşemseddin dates to much later, probably either to his first regnal period or to the time when he returned to Manisa after being removed from the throne.

When his older brother Alaeddin Ali Çelebi died in October 1443, Mehmed became the sole heir to the Ottoman throne. Murad II was deeply affected by the death of the prince Alaeddin, whom he loved deeply and was considering as his successor, and in fact he later willed that he be buried beside his eldest son. After the shock of this death, Murad planned to abdicate, and with this in mind he summoned Mehmed to Edirne towards the beginning of spring in 1444. In June of the same year, Mehmed was present at the signing of the peace treaty in Edirne by representatives of the king of Hungary, the despot of Serbia, and Hunyadi János. Afterwards, Murad II left Mehmed on the throne and went to Anatolia, where, in Yenişehir, he signed a treaty with the Karamanids in both his own and his son's name. Upon his return, in the presence of his household troops and the pashas, he formally relinquished the Ottoman throne to Mehmed on the plains of Mihaliç near Bursa. Subsequently, Murad went into religious seclusion in the Bursa area.

Crises both internal and external put their stamp on Mehmed's first reign, which lasted only two years when he was still quite young, but this period nevertheless played an important role in shaping his political and administrative experience and in allowing him to conceive of the Ottoman polity on a more global scale. Mehmed's assumption of the throne was announced by means of letters dispatched to the Mamluk sultan in Cairo, which was the seat of the caliphate, and to the Timurids in the east, as well as to various other states. While the succession was greeted with a certain degree of respect and acceptance in the east, certain developments in the west highlighted the untimeliness of Murad II's decision. When the

Byzantines heard that Mehmed had assumed the throne, they immediately went into action and showed the card they had hidden up their sleeve: an Ottoman prince who was in their hands. This prince, Orhan, presented a significant threat to both Murad and to the legitimacy of his son's rule. According to one view, it was for this reason and this reason alone that Murad had relinquished the throne to Mehmed, so as to be able to prove to his subjects and neighboring rulers that the Ottoman dynasty would continue to run through his line. Claiming to be the rightful heir, Prince Orhan advanced as far as İnceğiz, but then, on the advice of Şehabeddin Pasha, he stopped before Murad II had begun to take any action. Left in a difficult situation and unable to find any allies, Orhan escaped to Midye (today's Kıyıköy) and then retreated to Constantinople.

Around this time, the Hungarians broke the Peace of Szeged and caused panic in Edirne by crossing the Danube between 18 and 22 September; at this time there was also a Hurufi uprising that would be brutally suppressed, as well as a large fire that subsequently broke out in Edirne. In the midst of this chaotic atmosphere, Mehmed received news that the Hungarians had advanced as far as Vidin, and so he ordered that his father be immediately informed of events, saying: "Quickly, relay the news to my father and if at all possible conduct him here, for it is necessary to advance upon the infidels. But Edirne cannot remain alone: one of us must remain here while the other advances."[1]

Murad II was not keen to cross over into Europe, but Kasapzâde Mahmud, who had brought him the news, insisted and even begged, and so after a difficult journey he returned to the Ottoman capital, though he set his headquarters up outside the city. Şehabeddin Pasha and Zaganos Pasha wanted Mehmed to lead the army, leaving his father to protect the city of Edirne. However, the opposite tack

1 İnalcık, H. and M. Oğuz. *Gazavat-ı Sultan Murad b. Mehemmed Han*. Ankara: 1978; quoted in Emecen, Feridun M. *Fetih ve Kıyamet 1453*. p. 105.

was taken, and the Ottoman army under Murad II advanced on the Christian forces and defeated them at the Battle of Varna on 10 November 1444.

Murad did not wish to remove his son from the throne, thinking it might bode ill for his future, and in fact, everything he did while in Edirne was officially done using his son's name. The announcements of victory at Varna sent to neighboring nations also included Mehmed's name. When Murad II subsequently withdrew to the palace in Manisa, it was clear that he did not plan to assume the throne again, and so Mehmed's true regnal period commenced.

It is very likely that it was during this period that Mehmed first began his custom of meeting with scholars and participating in their intellectual discussions and debates. With the support of his talented teachers, among them Molla Gürani and Molla Hüsrev, these scholarly meetings were frequently held in the sultan's presence, which enabled Mehmed to make himself accepted in the circles of the *ulema* scholars, who were responsible for conducting the state's religious affairs, as well as allowing the young sultan to reinforce his personal intellectual knowledge.

Attempts by Mehmed and those in his circle to center the state on Edirne met with failure as Murad II's palace at Manisa, where he had plunged into a life of pleasure, began to take center stage, leading to the danger of a state divided among two leaders. Those who were unhappy with some of the harsh policies of the Edirne palace turned to Murad II as a potential solution, and as a result the palace at Manisa began to fill with both foreign diplomats and the old and established *beys* of Anatolia. Mehmed seems to have remained silent throughout this period, as there was in any case little he could do about the situation.

According to some sources, those in Mehmed's circle began to consider the future of the sultan's reign to lay with the possible conquest of Constantinople, a notion that they proceeded to instil in the young ruler. However, the grand vizier Çandarlı Halil Pasha was more cautious about the state undertaking such a venture after the difficult victory at the Battle of Varna, and so he remained opposed to the conquest of the Byzantine capital. In this, he was in opposition to the pashas Zaganos, Şehabeddin, and Saruca, who steered Mehmed away from the cautious and peaceful policies of his father's time - policies which Halil Pasha continued to follow and of which he had in fact been the chief designer - and towards a more conquest-oriented stance. It was the ever-increasing tension and rivalry between these two factions that ultimately triggered the events that would lead to Mehmed being removed from the throne in Edirne. Halil Pasha recognized Murad as the true ruler and saw Mehmed as a kind of deputy, and in order to pressure his old master to again take the throne while also paving the way for him to be able to do so, he set into motion a series of secret activities.

Preparations for the Battle of Varna had led to a serious loss of income to the central treasury, and in order to counteract this the new sultan had minted degraded coinage. As a result, the Janissaries, upset with the drop in their salary and thus open to instigation of any sort, revolted with the encouragement of Halil Pasha. Claiming that Şehabeddin Pasha had put their comrades in arms in unnecessary danger during the campaign in Transylvania - but in fact incited by Halil Pasha, who saw Şehabeddin as the most serious obstacle to Murad II's resumption of the throne - the Janissaries attacked and looted Şehabeddin's home. The pasha fled to Mehmed's palace, narrowly escaping with his life. The Janissaries then proceeded to destroy Zindankapısı, after which they gathered together in Buçuktepe and threatened to ally themselves with a descendant of Sultan Bayezid I in Constantinople, most likely the prince Orhan.

This revolt was finally put down with the execution, aided by the populace, of a large number of Janissaries, together with an increase in their salary. Halil Pasha had secretly let Murad II know that the revolt was going to occur, and the former sultan, who had been in Bursa when the pasha incited the revolt, traveled from there to the port of Altınova, from where he continued to the capital and was placed back on the throne.

Having spent two extremely troubled years on the throne before suffering this indignity of being removed from power, Mehmed was once again sent to Manisa when his father resumed his reign. Now, however, he had come to know life at the palace and the court, and he understood what a strong government must do. The years that he subsequently spent in Manisa as a dethroned sultan proved to be the period during which he planned out the political and administrative moves he would later put into action, and it was also during this time that his personality fully matured. He greatly advanced his knowledge at the hands of his highly capable teachers, under whom he studied philosophy and arithmetic, while at the same time learning Latin, Greek, and Serbian in addition to the Arabic and Persian that he already knew well. He deepened his knowledge of history, geography, and the military sciences and closely studied the lives of the great conquerors, preparing himself to become a great ruler by learning the secrets of their success. It was during these years that Mehmed became convinced of the necessity of conquering Constantinople and developed plans to make this a reality, and this was also most likely the period when he first came into contact with the great Sufi Akşemseddin.

In the year 1448, a son was born to Mehmed of Gülbahar Hatun, one of the concubines in his harem. Little is known about this woman, who also gave birth to Mehmed's daughter during this same period.

In contrast to his father and Halil Pasha, Mehmed adhered closely to a policy of holy war and conquest, and while he was in Manisa he continued his activities in this regard. Between 1446 and 1449, he mounted attacks on the Aegean islands in spite of the fact that the Ottomans were officially at peace with Venice. In 1448, he accompanied his father on the campaign in Kodžadžik in modern-day Macedonia as well as participating in the Second Battle of Kosovo, while in 1450 he took part with Murad in the second Albanian campaign. Following the defeat at Akçahisar, the modern-day Krujë, there was an attempt to alleviate the effects of this particular loss by marrying Mehmed in Edirne to Sitti Mükrime Hatun, the daughter of the Dulkadirid ruler Süleyman Bey. This marriage, which produced no children, was a political marriage arranged by Murad II.

In February 1451, about one month after Mehmed had returned to Manisa, a secret letter arrived by courier from Çandarlı Halil Pasha. In the letter, Halil Pasha informed Mehmed that his father had died and pressed upon him the necessity of coming to the capital immediately. The Byzantine historian Doukas describes the arrival of the letter and the departure of Mehmed as follows:

> On the fifth day of February, a courier, like a swift-winged eagle, arrived and handed a sealed letter to Mehmed. In it he read of his father's death. The letter had been sent by the viziers, Halil and the others. They disclosed his father's death and advised Mehmed not to delay his departure but, if possible, to mount the winged horse Pegasus and make his way to Thrace before the surrounding nations learned of the ruler's demise. He heeded their words. That very hour he mounted one of his fleet Arabian stallions and said to his nobles only, "Let him who loves me, follow me." He rode swiftly, preceded by his household troops, fast running and skillful archers, all giants, so to speak, on foot, and followed by his swordsmen and lancers on horseback. Two days after setting out from Magnesia [Manisa], he crossed the straits of the Chersonese. He remained another two days in Gallipoli in order to collect his followers. A courier was sent

to Adrianople [Edirne] to announce his arrival in the Chersonese.[1]

The Janissaries in Edirne had also learned of Murad II's passing, and they began to loot the capital. Halil Pasha, however, sent the forces that he had amassed against them and got the situation under control, promising the Janissaries that they would be rewarded when the new sultan arrived in the city. As a result of the grand vizier's efforts and out of respect for him and his position, the Janissaries put an end to their uprising and vowed to be faithful to the new sultan-to-be. It was in this manner that Mehmed II, at the age of 19, came to the Ottoman throne for the second time on 18 September 1451.

The first thing that Mehmed II did upon assuming the throne was to determine with whom he would be working. Halil Pasha remained in his post as grand vizier, while Uzguroğlu İsa Bey, who had been in charge of supervising Mehmed while he was in Manisa, was dismissed, with his duties being given to İshak Pasha. The imperial council consisted of, in addition to Halil Pasha, the viziers Şehabeddin Pasha and Saruca Pasha, to which the pashas İbrahim and Zaganos were later added as well.

Now holding the reins of power himself and with a stable staff and subjects beneath him, Mehmed II first undertook to renew the peace that his father had made with the Serbians and the Byzantines as part of the policies that had been in place at that time. He ceded certain lands close to the Serbian border to the despot George Branković in an effort to stabilize relations with this country before embarking on his larger plans. At the same time, he made certain territorial concessions to the Byzantine emperor Constantine XI Palaiologos and agreed to send him 300,000 aspers annually for the upkeep of the prince Orhan in Constantinople, whom Mehmed saw as a potential rival for the throne.

1 Doukas, *Decline and Fall*, p. 187.

Among the noteworthy diplomatic actions that Mehmed II undertook while in Edirne were the acceptance of the condolences and felicitations sent to him from Transylvania, Moldova, Lesbos, Chios, the Genoese in Pera, and Rhodes, as well as the signing of a three-year truce with Hungary. In contrast to these, the situation in Anatolia did not appear especially promising: upon receiving the news of Murad II's death, some of the old Anatolian *beyliks* or petty kingdoms, among them the Aydınids, the Menteşe, and the Germiyanids, began to show signs of attempting to re-establish their own administrations. The most significant of these conflicts was that which existed between the Ottomans and the Karamanids, despite the fact that they had ties to one another through marriage.

Sultan Mehmed II embarked on a campaign against the Karamanids at the head of his army, which was made up of soldiers from the Anatolian provinces as well as Mehmed's household troops. This marked the first time that a sultan had gone on campaign as both a commander and a ruler. Acting cautiously against a possible Hungarian attack from the west, Mehmed sent the soldiers of the European provinces to Sofia under the command of the governor Karaca Pasha. When the sultan proceeded to cross into Karamanid territory and arrive at Akşehir, the people of both Akşehir and Beyşehir came and swore fealty to him, and the Karamanid ruler İbrahim Bey, realizing that he would be unable to withstand Mehmed, withdrew to Taşili. Mehmed II then began to make preparations to follow him, but at just this time there arrived a Byzantine envoy bearing a proposal to increase the annual expenditure of 300,000 aspers for the upkeep of the prince Orhan. This altered the situation significantly, and Mehmed was forced to accept the offer of peace extended to him by his longtime rival İbrahim Bey, because the Byzantines were threatening to release Orhan in the event that Mehmed did not accept their proposal. Mehmed's response to the Byzantine envoy was as follows: "Soon I will be in Adrianople [Edirne]. Come to me

there and report to me all the urgent needs of the emperor and the City, and I will readily grant every request".[1]

As a newly crowned sultan, and moreover one with the intention of focusing on his plan of conquering Constantinople, a struggle for the throne was something that Mehmed II could ill afford, and so, without advancing any further than Akşehir, he immediately accepted İbrahim Bey's offer of peace, which ceded Beyşehir, Kırşehir, and Seydişehir to the Ottomans and included a provision that the Karamanids would henceforth send troops to assist the Ottoman sultan in his campaigns, while the Ottoman fortress at Alanya was ceded to the Karamanids.

In his response to the Byzantine envoy, Mehmed II retained his calm and did not express his anger. Having come to the throne just one year earlier, he now undertook certain precautions to help realize his goal of conquering Constantinople. However, while returning to his capital, something occurred that he had not expected or taken into account: the Janissaries, having girded their weapons, lined up in two ranks, and as the sultan was passing by, they announced that since this had been the sultan's first campaign, he owed his servants their just reward. Although Mehmed relented and granted them the ten purses of aspers that they demanded, at the same time he also had the Janissary agha Kurtçu Doğan, an associate of Halil Pasha, removed from his post and the Janissary colonels severely punished.

As soon as the young sultan returned to Edirne he took up the matter of the demands being made by the Byzantine emperor, whom he considered to have betrayed him. As the demands had been made in a threatening manner, his response now was also a threatening one. First of all, he withdrew all of the privileges that had previously been recognized. Also, far from raising the incomes of the lands whose revenue he had previously granted to the Byzan-

1 Doukas, *op. cit.*, p. 194.

tines, he cut them off completely and expelled the imperial officers responsible for revenue collection. This newly aggressive policy towards the Byzantines on Mehmed II's part was a harbinger of the fact that the time for conquest was fast approaching.

The winter of 1451/52 was spent constructing the castle of Rumeli Hisarı on the Bosphorus, which served as the first open sign of the coming siege. This castle, built opposite Anadolu Hisarı on the strait's narrowest point, would make it possible to control the sea route that served as the lifeblood of the Byzantine supply line. Well aware of the preparations underway, Emperor Constantine XI Palaiologos sent a team of envoys to the sultan. This delegation reminded Mehmed that no previous Ottoman sultan had engaged in such activities in the vicinity of Constantinople and that matters that might result in war had always been resolved by means of compromise, and so it was requested that Mehmed abandon his plans. The delegation also let it be known that the Byzantines were willing to pay tribute to make this happen. Mehmed's response was harsh: despite the Byzantine emperor's conciliatory approach, he refused to take even one step back and continued the construction of the castle, which was completed after just four months of ceaseless building. A garrison of some 400 soldiers was stationed there along with a large number of cannon. Spending the winter of 1452/53 in Edirne, the sultan continued his siege preparations and planning, with Mehmed seeing personally to the construction of cannonballs as well as to test firings. Next, in accordance with Islamic martial law, a message was sent to Emperor Constantine prior to the declaration of war, demanding that he surrender the city. When the emperor refused, the siege commenced.

The Byzantines attempted to obtain assistance from various Western countries, and had to make a number of concessions in this regard. In return for aid, the papacy demanded that a common rite for both Catholic and Orthodox believers be established at Hagia Sophia, thus making clear its aim of Latinizing Constantinople, the heart of the Orthodox community, and even transforming it into the second great Catholic center after Rome. The enactment of this rite during this chaotic period was a strong proof of the unity felt against the Ottoman threat, as Orthodox believers firmly rejected the unification of the creeds and were even said to claim that it would be better to see the Turkish turban in Constantinople than the Latin miter.

The siege of Constantinople began on 6 April 1453, with the ferocity of the conflict increasing greatly from 22 April onwards, after Mehmed II transported his navy overland into the Golden Horn. The city finally fell on 29 May after a final assault. As the conqueror of Constantinople or Istanbul, Sultan Mehmed II immediately became the most powerful ruler in the Islamic world. Following the conquest, Mehmed began to expend immense effort to transform the Ottoman state into a great empire. He defeated and absorbed the Isfendiyarid *beylik* as well as conquering the Empire of Trebizond, which was a potential threat to claim the Byzantine throne. While he was on the way to conquer Trebizond, Mehmed showed his devotion to Islamic principles of right and justice through the following statement: "Our aim is not the seizure of fortresses. This effort is being undertaken in the name of faith, for in our hand lies the sword of Islam. If we were not to undertake this effort, it would be a falsehood to call us a ghazi." Later, Crimea became an Ottoman protectorate, effectively transforming the Black Sea into a Turkish lake. One by one, the other Turkish *beyliks* of Anatolia, including the recalcitrant Karamanids, fell under Ottoman authority. At the Battle of Otlukbeli on 11 August 1473, Mehmed II defeated

Uzun Hasan and removed the Akkoyunlu threat to Anatolia. All in all, through his successive series of conquests, Mehmed doubled the size of the Ottoman territory that he had inherited from his father, and over the 31 years of his reign he united all of Anatolia and the Balkans into a single sovereign realm.

Mehmed II was a great ruler who can truly be considered the second founder of the Ottoman Empire owing not only to his numerous conquests, but also to the new and modern structure he brought to Ottoman government and to his transformation of Istanbul into the center of an empire.

Over the years, however, Mehmed's body gradually weakened. Despite the fact that he was afflicted with gout and quite exhausted, in 1481 he set out on a new campaign. Having crossed the Bosphorus into Üsküdar, he passed away on 3 May, at the place known as the "Sultan's Field" between Üsküdar and Gebze. There have been claims that he was actually poisoned, but none of the sources support this notion. He was buried in a tomb at Fâtih Mosque, the Mosque of the Conqueror, which he had built and which had been named for him.

Political, Cultural, and Literary Personality

As the sources make clear, Mehmed II was possessed of an extremely aggressive, decisive, and harsh character. He was not only a strong military leader who modeled himself after such world conquerors as Alexander the Great and the mythological Persian ruler Jamshid, but also a highly open-minded man of art and culture. The sole aim of his life was to transform the Ottoman state into one of the greatest and most powerful in the world, and with this aim in mind he always acted in an uncompromising and even ruthless manner in terms of politics, economics, and social planning, while also taking great care to encourage and patronize scholarship and

the arts. As a lover of knowledge and someone who, unlike his father Murad, took no special pleasure in courtly entertainments or hunting, when not on campaign Mehmed spent a great deal of his time in the company of scholars and poets. Prof. Halil İnalcık, one of the most significant living representatives of Ottoman historiography, makes the following important points regarding Mehmed II as a ruler:

> In addition to being a ruler possessed of great and absolute power, the conqueror of Constantinople was also a man who embraced the idea of world domination. The sources of this idea lay in the Turkic-Mongolian notion of the khan, in the Islamic notion of the caliphate, and in the Roman notion of empire. Sultan Mehmed II is known to have had his Italian companions read to him from Roman histories so that he might better comprehend this latter notion, and the Byzantine and Western associates in his circles - George of Trebizond, Michael Kritovoulos, George Amirutzes, Benedetto Dei, Jacopo of Gaeta, Ciriaco d'Ancona, and others - all played a role in his accepting and embracing the idea of world domination. Jacopo de' Languschi, who was present in Istanbul a short time after Mehmed II had taken the city, states that Mehmed imagined for the world a single empire, a single faith, and a single ruler; that he saw no place as well suited as Istanbul for achieving such unity; and that he believed that, because of this city, he would be able to take all Christians under his rule. In 1446, George of Trebizond addressed Mehmed as follows: "No one doubts you are the emperor of the Romans. Whoever holds by right the center of the empire is emperor, as the center of the Roman Empire is Constantinople." In a letter written by Pope Pius II sometime between 1461 and 1464 - which was probably never sent though it was published in Treviso in 1475, while Mehmed was still alive - the pope invites the sultan to accept the Christian faith. He says that, should Mehmed thus accept Christianity, he will become the most powerful ruler and emperor in the world; that he will be called "the Emperor of the Greeks and the East"; that he will now rightfully possess what he had taken by force and injustice; that all Christians will respect him and appoint arbitrators for any conflicts they might have; that many will willingly submit to him; and that should anyone stand against the Roman church, the pope will call on Mehmed for aid.

> Mehmed established the Orthodox patriarch, the Armenian patriarch, and the Jewish chief rabbi in his new capital, and in 1456, in order to become better acquainted with the world that he dreamed of conquering, he commissioned a map of the world from George Amirutzes. [...]
>
> Mehmed II fully embraced his identity as the greatest representative of holy war in the Islamic world and as the rightful protector of Islamic lands, and he worked to legitimize his actions in accord with this identity. In opposition to the Akkoyunlu ruler Uzun Hasan's influence and claims on Anatolia from his domains in Persia, Mehmed appears to have attached some importance to those traditions that traced the Ottoman dynasty back to [the legendary Turkic ruler] Oğuz Khan. In those years when he was still actively following a policy of holy war and conquest, Mehmed named his firstborn son after his great-grandfather Bayezid, his third son after the famed Persian ruler Jam, and his grandson after Oğuz Khan. All in all, it might be stated that Mehmed II united in his own person the ruling traditions of the Turks, of Persia, of Islam, and of Rome, melding them all into the identity of the "Ottoman sultan".[1]

Sultan Mehmed II had a great interest in religious philosophy, mathematics, geography, astronomy, and literature. So as to learn more about such sciences and arts, he had the most important experts in these fields appointed as his personal teachers, and would study under them at fixed times every day. Among these teachers were Hocazâde Muslihuddin, Molla Gürani, Molla İlyas, Siraceddin of Aleppo, Molla Abdülkadir, Hasan of Samsun, and Molla Hayreddin. He was also well aware of the important Arab and Persian scholars of his time and made efforts to entice them to the Ottoman Empire. After the conquest of Constantinople, he had eight different churches in the city converted into madrasas, and he also established the madrasa of Hagia Sophia and the celebrated "Eight Courtyards" madrasas connected with the Mosque of the Conqueror that bore his name. Mehmed would personally inspect these

1 İnalcık, H. "Mehmed II". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.* pp. 405–406.

madrasas himself, sitting in and observing the classes. He took great pleasure in hosting scholarly discussions in his palace or while on campaign. With George Amirutzes, he would engage in philosophical debates, and the historian Michael Kritovoulos stated that the sultan had a keen philosophical mind.

Mehmed II also tried to make himself well acquainted with Western culture and Christianity. To this end, he personally commissioned the composition of an exposition of the principles of the Christian faith from Patriarch Gennadios II. Mehmed's initial acquaintance with Western culture dated back to his days as a prince residing at the palace in Manisa. One year after the conquest of Constantinople, the Italian humanist Ciriaco d'Ancona came to the Ottoman palace and is known to have studied Roman and Western history with the sultan. Some 50 books relating to Western culture have survived to the present day in Mehmed's library, of which 42 were written in Greek. Among these, eight are chronicles, six deal with mathematics and astronomy, and a number of others are in the fields of history and geography as well.

For his time, Mehmed II was quite a free-thinking, open-minded ruler. He would invite into his presence thinkers, philosophers, and scholars who all had very different ideas from one another, showing them all an equal degree of esteem and attention and prompting them to engage in scholarly discussion in his company. One such discussion continued over the course of six days and was conducted by Hocazâde Mustafâ and Molla Zeyrek, two eminent scholars of the time.

The patronage by Sultan Mehmed II of scholars, thinkers, and artists led to a steady influx of such figures into Istanbul from several different parts of the world. Once, in order to help secure peace between the Ottomans and the Akkoyunlu or White Sheep Turkmen, the Akkoyunlu ruler Uzun Hasan sent the astronomer and mathematician Ali Qushji to Istanbul as an envoy, and Mehmed

II invited the scholar to remain in Istanbul and teach at a madrasa. After continuing on to Tabriz to complete his duties as an envoy Ali Qushji returned to Istanbul, where he was received by a special delegation and an official ceremony of welcome was held. Among those who greeted Ali Qushji upon his return were some of the greatest scholars of the day, including the chief judge of Istanbul, Hocazâde Müslihüddîn Mustafâ. Ali Qushji was granted a salary of 200 gold pieces and appointed as a lecturer at the madrasa of Hagia Sophia. Here, the scholar taught courses in astronomy and mathematics as well as preparing the curriculum for the Fâtih mosque complex. During his time in Istanbul, he also measured the exact latitude and longitude of the city and had a number of sundials constructed.

When Sultan Mehmed II returned to the Ottoman capital from his victory over Uzun Hasan and the Akkoyunlu in 1473, he brought back a number of artists from Iran. He also invited to the empire several European painters and artists, among them the Ragusan Maestro Paolo, the Veronese sculptor and medalist Matteo de' Pasti, and the medallist and painter Costanzo da Ferrara, all of whom not only produced work in the city but also trained other artists. Paolo trained the Ottoman court painter Sinan Bey, who in turn served as the teacher of the portraitist Şiblizâde Ahmed Çelebi. The painter Gentile Bellini was sent to Istanbul by the Republic of Venice in 1479, and he stayed in the city for two years, during which time he did portraits of a Turkish woman, a Janissary, and Sultan Mehmed II himself, in addition to creating a medallion of the sultan.

In his book *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (An Illustrated History of Turkish Literature), Nihad Sâmi Banarlı describes Mehmed II's upbringing and his identity as a man of art and literature in the following terms:

> Mehmed's teachers and tutors in the fields of politics and the military sciences included such figures as Şehabeddin Şahin Pasha and Zaganos Pasha, while his instructors in intellectual pursuits inclu-

ded such contemporary scholars as Molla Hüsrev, Molla Gürani, Molla Yegân, Hızır Bey Çelebi, and Hocazâde. Mehmed put great value in scholarly life and activity, and he would invite contemporary scholars into his presence to engage in intellectual and philosophical debate, even appointing his own teachers as arbitrators for these debates. He himself was also cultured enough to have some say in the issues that arose during these debates. In addition to Turkish, Arabic, and Persian - all of which he knew very well - he also knew Greek and Serbian. His rich library had a significant collection of works in Greek, with many of these books dealing with the subjects of history, mathematics, and astronomy. Besides this, Mehmed was familiar enough with the ballistic sciences of his day to be able to personally set the measurements of the heavy cannonballs and mortars that were used during the conquest of Constantinople and other battles and sieges. The great respect and esteem that he always showed to his teachers, under whom he continued to study during his years of rule, was well suited to the greatness of his reign. He would request that his teachers address him simply as "Mehmed". Whenever he saw his teacher Molla Gürani, he would kiss his hand, and he would always rise to greet his other teacher Molla Hüsrev, even if he happened to be in the mosque. [...]

Mehmed II was a man of the arts. He understood and admired not only the art of poetry, but other arts as well, including the Christian art of the Renaissance. The great value that he put upon architecture is clear from the hundreds of architectural monuments with which he adorned the lands that he had conquered. As even Western sources admit, he worked to preserve and protect the Christian monuments found in the cities he conquered, even from his own soldiers, of which Hagia Sophia provides the best-known example. He ornamented his palace with paintings and sculpture, which was a degree of artistic tolerance that was quite bold for an Islamic ruler. He also brought painters to Istanbul from Italy and had his portrait done out of admiration for the modern art of Europe.

This sultan was also one of the more accomplished poets of his day. Writing under the pen name of Avnî, he composed a significant enough quantity of poems as to be able to form a *dîvân* of his collected work. The majority of his surviving poetry consists of lyric ghazals. These are songs of passion, love, and wine that reveal

> the subtle spirit to be found inside Mehmed's otherwise harsh and aggressive character, and they show that Sultan Mehmed II, the Conqueror, was also a man of love and beauty.[1]

There were also important developments in language and literature during Sultan Mehmed II's reign. As a poet himself, the sultan worked hard to develop the fields of literature and poetry, and he invited a number of poets and littérateurs to the Ottoman Empire from other Islamic polities. Among these was the great Persian poet Jami, who never came to Istanbul but to whom Mehmed II nevertheless continued to send 5,000 florins annually. There were a total of 180 poets in the sultan's service, thirty of whom received a monthly salary.

Ahmed Pasha and Necâtî Beg, two of the greatest poets in the history of Turkish literature, were among the poets who received the *sâlyâne*. Ahmed Pasha had served as the chief judge of Edirne and as a *kazasker* or provincial chief judge before becoming the sultan's teacher and courtier. He was very much in the sultan's favor and remained by his side for many years after the conquest of Constantinople, participating in Mehmed II's scholarly and poetic gatherings and presenting the sultan with numerous panegyric poems and lyric ghazals. As for Necâtî, he had been born in Edirne and raised in Kastamonu before coming to Istanbul as a young poet in the final years of Mehmed II's reign, where he made himself known through the panegyrics and lyric poems he presented to the sultan, who developed a respect for the poet and eventually made him a *dîvân* secretary.

Some of Mehmed II's grand viziers - such as Mahmud Pasha, Karamanî Mehmed Pasha, and Sinan Pasha - also produced works in poetry and prose, in addition to the cultural development they fostered through their patronage of poets and other littérateurs. Ot-

1 Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 444.

her figures in the sultan's circle who became known for their poetry and for the ornate prose known as *inşâ* were Cezerîzâde Mahmud Vefâyî, Molla Lütfî, and Hızır Beg, who served as the first chief judge of Istanbul. Among the other poets who were close to the sultan and earned his respect were Melihî, 'Aşkî, Mehdî, the *kazasker* Fenârîzâde 'Alî Çelebi, and the finance minister Şemsî, while some of the many other poets of the time included 'Ulvî, Kâtibî, Nizâmî of Karaman, the female poet Zeynep Hatun, Cemâlî, Kıvâmî, and Şehdî. There were also a number of poets who came from Persian lands to settle in Istanbul and who became court poets, among them Hamidî, Kabûlî, Kâşifî, Sahilî, Vahidî, and Lealî. All of these poets and littérateurs were accorded great respect and favor by Sultan Mehmed II, and in return they composed numerous panegyrics in praise of the conqueror of Constantinople.

One of the most important figures in the fields of science and literature during Mehmed II's reign was Sinan Pasha, who was the son of Hızır Bey, the first chief judge of Istanbul, and the brother of Ahmed Pasha, the mufti of Bursa, and of Yakup Pasha, the chief judge of Bursa. While still relatively young, Sinan attracted the sultan's attention with his reputation as a man of scholarship, wisdom, and philosophy, and he was appointed as a lecturer at the Hadith school in Edirne. Later, he was rewarded with a lectureship at the Sahn-ı Seman ("Eight Courtyards") madrasas, part of the Fâtih Mosque complex, and eventually was made a vizier and thus given the title of pasha; because he also served as Mehmed II's teacher, the sultan addressed him as *Hoca Paşa* or "Teacher Pasha". Sinan Pasha penned treatises and commentaries in the subjects of mathematics, astronomy, Islamic jurisprudence, and philosophy. He was also a master of poetic prose, and gained fame with such Turkish works as the *Tazarrunâme* ("Book of Supplication") and the *Tezkiretü'l-evliyâ* ("Lives of the Saints").

Besides serving as patron to a very rich series of cultural and literary activities during his reign, Sultan Mehmed II was also himself a significant figure in the fields of poetry and aesthetics. His ghazals, quatrains, and couplets were written using the pen name "Avnî", and were large enough in number to constitute a small *dîvân* of collected poetry. Most of his poems were lyric ghazals dealing with such themes as love and wine, and they make a clear case for the subtle soul and cultural and aesthetic identity of a man better known for his harsh, heroic, and even belligerent character.

The biographies of poets written by 'Âşık Çelebi and Latîfî in the 16th century are among the most invaluable sources of Turkish literary history, and both contain important assessments of Mehmed II as a poet and littérateur. 'Âşık Çelebi has the following to say about the sultan:

> He was aware that he had been granted numerous divine blessings that were being spoken of, and he knew that gratitude was a cause of the multiplication of blessings for a grateful servant [of God].
>
> **Couplet:** Even with the tongue of all the hairs of the body
> One cannot begin to count all the blessings of God
>
> However, acting in accordance with the phrase "Record these blessings with the utmost gratitude" and uttering the words "Paradise is beneath the shades of swords", and in order to gain the eight paradises and express his gratitude to God and to the blessings he had bestowed, [Mehmed] had constructed a blessed mosque in which all varieties of greatness and beauty were gathered, and understanding the necessity of places wherein scholarly matters could be discussed and disputed, he had built the madrasas of the Eight Courtyards. He surrounded this mosque, the worldly likeness of the eight paradises and a place in which were gathered all possible benefactions, with great beauties and brightness and [so] made it that he himself could be a cause of praise and exaltation even unto the end of the world. There is no doubt that Istanbul became the place where all the separate branches of knowledge were added together as one, nor that these madrasas of Eight became a sanctuary for masters of wisdom and of the word and a meeting place for people of virtue and perfection. Students came here from lands far and wide, and it

became a headquarters and a haven for state and government officials. Here, knowledge of the divine sciences grew as clear as the fire atop the mount, and inasmuch as the branch is dependent upon the root, all of the branches of the sciences of wisdom here became clear for all to see. Among those of [Mehmed's] viziers who were trained here were Sinan Pasha, Ahmed Pasha, Mahmûd Pasha, Monla Hünkâroğlu Mehemmed Pasha, and many other important government officials as well. Moreover, in accordance with the **couplet:**

Even should you be superior to all creatures, yet still you are a creature

No doubt whatsoever is there that musk's smell lies within the blood of the gazelle

[Mehmed] used the pen name of "'Avni" to compose flawless ghazals and excellent odes and quatrains.[1]

As for Latîfî's biography of poets, it has the following to say concerning Sultan Mehmed II:

On His Majesty the late Sultan Mehmed Khan

Ghazi Sultan Mehmed Khan is the foremost and the choicest of the Ottoman sultans. Among all the rulers of the past he is the sultan of ghazi sultans and the builder of numerous beneficial and beautiful structures. Among those sultans who are conquerors of countries he is the conqueror of the capital of Istanbul and he is the reviver of the ceremony of the Prophet's holy law. It was he who was the honoree of the Prophet's words, "What a fine commander!" And it is for this reason that he is respected and honored and enjoyed the bliss of both this world and the next. In the chronicles he is given the title "Father of Benefactions" and described by the term "Father of Benevolences". His blessed reign was a time of scholars and jurists and an era of orators and upright men. So that this honorable society might contain a great variety of types and give rise to excellent discussions and the finest desires and most esteemed respect, he constructed many madrasas and soup kitchens and other structures and had countless products widely distributed and turned into waqfs for the sustenance of this great community. As it is told by students of past scholars, when the late and lamented Sultan Mehmed Khan built the Eight Courtyards, no matter how many students and assistants

1 'Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*, pp. 190–192.

there might be in the complex's larger and smaller madrasas, whenever they advanced [through the madrasa curriculum] from [the basic Arabic grammatical work] *al-Amthila* to [Shams ad-din Mahmud b. Abu'l-Qasım] al-Isfahani's commentary [on a theological work by Nasir ad-din at-Tusi] and from al-Isfahani to [at-Taftazani's] *Talwih* and [Kadı Burhaneddin's commentary on *Talwih* called the] *Tevzîh*, they would become known for their great talents and their information would be recorded in official registers, and whenever a lectureship or judicial post would be vacated, these registers would be consulted so as to find the appropriate person to appoint to the vacant post. Such attention and concern led to students putting forth the utmost effort and developing an intense desire for learning, and as such everyone on the scholarly path would complete their education in the most excellent manner. This, in turn, paved the way for a widespread acquisition of knowledge and of talent such that, in those days, everyone would be valued and esteemed in accordance with their merits. Positions and posts were not acquired by means of bribery or through the favoritism of pashas.

Verse: Desire and respect it is that perfects the student

As is well known, in that era there were so many scholars and such an abundance of jurists and other highly talented people that the like had never before been seen during the reign of any sultan, and thus those who achived maturity in that era were truly none other than those scholars and wise men praised in the [Prophet's] saying, "The divine scholars of my community are like the prophets of the Children of Israel". Truly their like had never been seen before. Whether it be in the land of India or the country of Sindh, wherever there were scholars competent in the composition of scholarly tomes, well versed in various sciences, and possessed of profound knowledge, [Mehmed II] would dispatch to them letters addressing them with a great variety of distinguished titles and send them many thousands of compliments and gifts and valuable fabrics, granting to them of all that he had and making to them attractive offers and promises and vows of high positions and lofty posts, and in this manner he compelled many to bid farewell to their homes and leave their motherlands [for the Ottoman Empire].

Verse: Desire it is that draws musk out from the land of Khotan

It is widely known among the people that, when the mullah known as Ali Qushji was invited to Anatolia from Persia, at every stop

along the way from the Persian border into Anatolia he was granted and honored with 1,000 aspers and met and hosted by thousands.

Verse: And it is wise jewelers who increase demand for gems

Verse: It is only respect and favor that allows excellence to be gained

Couplet: Only through the sultan's favor can excellence be gained
If there is no favor, of excellence there will be none

Yet [in that era] all were divine scholars and judges worthy of a sultan. They would not cast their souls into the pit of hell just to gain a post or a benefaction, nor would they conceal an obvious truth simply to protect their position, nor would they swallow their tongues during a court judgment just to flatter emirs and viziers by saying "How well you have done!", nor would they negate what was true simply to win over emirs and viziers. And the viziers and emirs [of Mehmed II's time] would submit to and comply with the noble commands of holy law, and for this reason permission would never be granted to do aught that fell outside the bounds of holy law. In our own day, so as to protect their post and their status, judges will tell bald-faced lies to viziers and emirs, saying, "Truly you have done what is right!", and during a court judgment they will turn deaf and mute [when they should speak the truth].

Couplet: Behold the ineffectual scholars of this late era
Forget their thick robes and just look at the turban that they wear!

In sum, in that era scholarship and skill were so highly valued, scholars and talented people were so much more honored and esteemed above others, and poetry and finely wrought prose were so valued and esteemed and littérateurs so respected and honored that every year 1,000 gold florins would be sent to the Teacher of the World [Khwaja Mahmud Gavan] in the land of India and to the great master Jami in the country of Persia, and some of the poets and littérateurs of the age would write chronicles in verse and prose recounting the conquests made by Mehmed while others would fashion strings of praise to him in quatrains or panegyric odes. And Mehmed's own blessed character was so fine and true that he himself had a tendency toward poetry and wrote verses and lyric ghazals using the pen name "'Avni". The following two opening verses of ghazals are among his finer poetry.

Opening verse: Cupbearer, pour some wine! For one day the tulip garden will wither away

And when autumn comes the rosegarden and the spring, they too will wither away [*v.* #22]

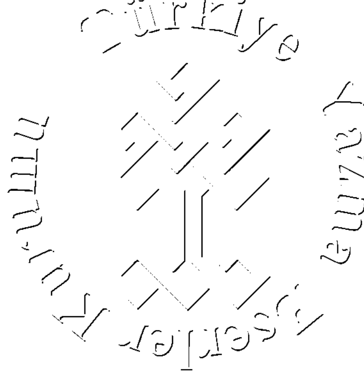
Also: From the chain of your locks, the maddened heart seeks but one link

But, tired of its pain, it now seeks but a noose for hanging

And the following opening verse was an expression of the animosity felt between Sultan Mehmed II and Mehmed Bey of the Karamanids:

Opening verse: Karaman's lord's been ranting about dominion

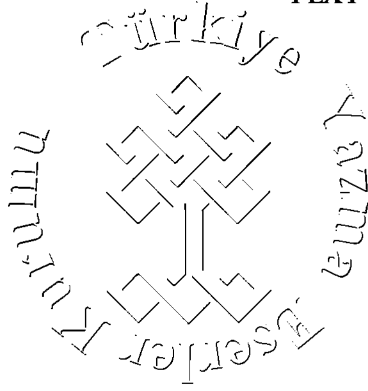
If God grants, I'll make of him the black earth's minion[1] [*v.* #79]



1 Latîfî, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzamâ*, pp. 139–141

METİN VE ŞERH

TEXT AND COMMENTARY



Elif

1[1]

1. Yüzüñ meh-i ʿîd ü ser-i zülfüñ şeb-i İsrâ
Gamzeñ yed-i Mûsâ leb-i laʿlüñ dem-i ʿÎsâ

2. Bu hüsn-i Hudâyî ki Hudâ saña virüpdür
Mânî-i cihân yazmadı taṣvîrüñe hem-tâ

3. Alnuñ kamerine yüzüñ ayına müşâbih
Bunca göz ile görmedi bu çarh-ı muallâ

4. Şol câm ki nûş eylemişem bezm-i gamuñda
Bir sâde habâbıdur anuñ künbed-i hadrâ

5. ʿAvni seni medh eyledi çün tarz-ı gazelde
Matlaʿ dedi yüzüñe vü ağzuña muʿammâ

1 (1). AE /1b.

1. ŞİİR

1. (Ey sevgili,) senin yüzün bayram hilali, saçların ise İsra gecesidir... Edalı bakışın Hz. Musa'nın mucizevî eli; lâl dudakların ise Hz. İsa'nın (hayat veren) kutlu nefesidir.

Avnî'nin Hz. Muhammed övgüsünde kaleme aldığı anlaşılan bu ilk gazelinde, O'nun yüzü -o yüzün parlaklığı ve Hz. Muhammed'in getirdiği dinin insanlık için bayram misali kutlu ve mesut bir dönemin başlangıcı sayılması gibi sebeplerle- hilale benzetilmiştir. Bilindiği gibi, her türlü zevklerden ve lezzetlerden uzak durma ayı olan Ramazan'ın bitişi ve artık yiyip içme ve nimetlerden istifade etmenin zamanı olan bayramın gelişi, gökyüzünde hilalin görünüşü ile başlamaktadır. Beyitte Hz. Muhammed'in saçları, siyahlığı ve uzunluğu sebebi ile -içinde Miraç mucizesinin meydana geldiği - İsra gecesine teşbih edilmiştir.

Şaire göre Hz. Muhammed'in edalı ve hışımlı yan bakışı (gamzesi), Hz. Musa'nın düşmanları şaşkınlığa ve çaresizliğe düşüren mucizevî beyaz eli (yed-i beyza) gibi, inananlarına huzur, düşmanlarına ise tedirginlik vermekte; lâl misali kıymetli dudakları da Hz. İsa'nın ölüleri dirilten, hastaları şifaya kavuşturan mucizevî dudaklarına benzer bir şekilde, insanlara hayat vermektedir. Gamze (edalı ve hışımlı yan bakış) ile Hz. Musa'nın eli arasında kurulan ilişkinin bir sebebi de Hz. Musa'nın, yumruğu ile bir Kıptiyi öldürmesi hadisesidir. Sevgilinin (Hz. Muhammed'in) gamzesinin kahredici etkisi, tıpkı Hz. Musa'nın Kıptiyi bir yumruk darbesi ile öldürdüğü gibi, düşmanlarını mağlûp etmiş ve onları yere sermiştir. *Avnî Dîvânı*'nda bulunan şu iki beyit de aynı hadiseye telmihte bulunacak şekilde kaleme alınmışlardır:

Gamzesi öldürdügine lebleri cânlar virür
Var ise ol rûh-bahşuñ dîn-i Îsâ râhıdur[1]

Mûsâ-yı müjeñ olursa cânuma kâtil
Kâfir olayın olur isem 'Îsîye kâil[2]

Metinde ayrıca dudakların benzetileni olarak "*dem-i Îsâ*" tamlaması geçmektedir. Buradaki "*dem*"in "nefes" dışındaki bir anlamı da "kan"dır. Kelimenin bu anlamı ile "*dem-i Îsâ*" terkibi, "Hz. İsa'nın kanı" anlamına gelmektedir. Bu ise şarabı hatırlatır. Çünkü Hristiyanlıkta şarap, Hz. İsa'nın kanı olarak kabul edilir. Böylelikle dudağın kırmızı rengi ile şarap arasında iham-ı tenasüp çerçevesi içerisinde benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Şarabın tasavvufi mecazlar sistemi içerisindeki anlamı ise aşktır.

2. (Ey sevgili,) bu ilahi güzelliği Allah (yalnız) sana vermiştir. Bu dünya Mani'si (bugüne kadar) senin tasvirine benzer bir resim çizememiştir.

Mânî, Mani dininin kurucusu kabul edilen Çinli meşhur minyatüristin adıdır. Onun kutsal ve büyülü minyatürlerle dolu *Erjeng* veya *Erteng* adlı kitabının kendisine vahiy edildiğine inanılır. Beyitte, dünya (cihan) Mânî'ye benzetilmiştir. Şair, sevgilinin (Hz. Peygamber) yüzünün ilahi güzelliğinin dünyada bir eşine daha rastlanmadığını anlatmak istiyor.

3. (Ey sevgili,) bu yüksek gök kubbe onca gözü ile (yeryüzünü gözetlediği hâlde) senin alnın gibi parlak ışıklı bir gece; yüzün gibi güzel bir dolunay görmemiştir.

Yüzün üst kısmını teşkil eden alın, beyazlığı ve aydınlığı sebebi ile ay ışığına teşbih edilmiş; yüz de, mehtabın aydınlattığı bu ışıklı gecede parlayan dolunaya benzetilmiştir. Metinde geçen "*kamer*"

1 g. 14/4.
2 g. 47/1.

sözcüğünün anlamlarından birisi de "ay ışığı"dır. Kelime beyitte bu manada kullanılmıştır.

Dîvân şiirinde, mehtaplı gecede parıldayan dolunayın görünümü ile ilgili dikkatlere sıkça rastlanmaktadır. Bunun bir örneği Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinin 1667. beytindedir. Şeyh Galib, bu beyitte kadehin içerisindeki şarabı tasvir ederken, ay ışığın doldurduğu gökyüzünde parıldayan dolunay benzetmesi yapmaktadır:

Mehtâbda meh meh içre mehtâb
Mey şîşede şîşe meyde gark-âb

Şarap, kadehin içinde; kadeh ise şarabın içerisinde gark olmuş (batmış, kaybolmuş durumda)...(Tıpkı) mehtaplı bir gecedeki dolunay veya halenin ortasındaki ay gibi...

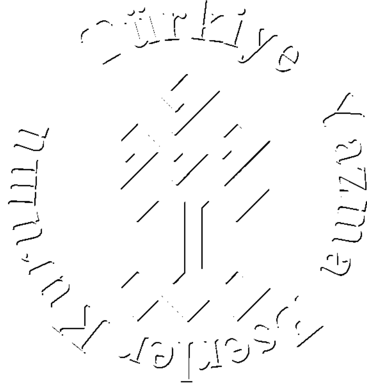
Avnî bu beyitte yıldızları da gökyüzünün gözleri gibi düşünmüştür. Beyit dikkatli bir şekilde incelendiği takdirde görülecektir ki; bu tabloda, yüzü çepeçevre kuşatan siyah saçlar da geceyi temsil etmektedir.

4. Ben senin (ayrılığının) gam meclisinde öyle bir şarap içtim ki, şu gök kubbe o şarabın üzerinde oluşmuş (küçük) bir hava kabarcığı gibi (değersiz) kalır.

Şair, sevgili olarak tanımladığı Hz. Muhammed'den ayrı yaşanan dünya hayatını bir gam meclisine; ona karşı duyduğu aşk ve arzuyu şaraba benzetmekte ve dünya hayatına ait lezzetlerin bu aşk ve arzu yanında hava kabarcığı kadar değersiz, gelip geçici olduğunu vurgulamaktadır.

5. (Ey sevgili,) Avnî yazdığı bu gazelde seni övdü ve yüzün için "matla" dedi; dudakların için ise "muamma" tabirini kullandı.

"*Matla'* ", (bir şeyin) tulû ettiği, doğduğu yer demektir. Güneş, ay ve diğer yıldızların doğuşuna da "matla' " denilmektedir. Ayrıca kaside veya gazelin kafiyeli olan ilk beytine de "matla' " adı verilmektedir. Matla' tasavvufi bir ıstılah olarak "Hakk'ın tecellisinin doğduğu yer" anlamına gelmektedir.[1] "*Muamma*" ise, manzum bilmecedir. Şair, Hz. Muhammed'in yüzü için -güzelliği ve parlaklığı yönü ile- güneşin veya ayın doğuşu benzetmesi yaparak, bütün güzellik ve hakikat ışığının ondan (onun yüzünün ufkundan) doğduğu gerçeğini vurgulamakta; ağzını ise -nice gaybî sırların ve ilahi gerçeklerin kaynağı olması yönü ile- muamma olarak tanımlamaktadır.



1 Agâh Sırrı Levend, *Dîvân Edebiyatı*, s.48.

1

1. Your face is the crescent moon of Eid and the tip of your curls the night of Isra. Your flirting glance is the miraculous hand of Moses and your ruby lips the resurrecting breath of Jesus.

In this first ghazal, Avnî is apparently writing in praise of the Prophet Muhammad as the beloved: the Prophet's face is here likened to the crescent moon for, among other reasons, its resplendence and the fact that Muhammad's revelation of the religion of Islam is considered the advent of an auspicious and joyous era for humanity, much like the festive time of Eid al-Fitr. This festival marks - with eating, drinking, and the enjoyment of God's blessings - the end of the month of Ramadān, during which all forms of pleasure and delight have been avoided, and the festival begins with the first appearance in the sky of the crescent moon on the last day of Ramadān. In this couplet, the Prophet's hair is likened, in terms of its blackness and length, to the night of Isra, on which occurred the Miʿrāj, Muhammad's miraculous journey through the heavens and into the presence of God.

According to Avnî, Muhammad's flirtatious and indignant sideways glance (*gamze*) brings peace of mind to believers and dread to his foes, just as the miraculous "white hand" of Moses (*yed-i beyzâ*) bewildered his foes and made them despair; as for Muhammad's treasured "ruby lips", here likened to a red garnet (*lâ'l*), they give life to human beings, much as Jesus' miraculous lips resurrected the dead and cured the sick. Another reason for the connection made between Muhammad's glance and Moses' hand is the incident in which Moses kills a Copt with a blow of his fist. The crushing

effect of the beloved's - that is, Muhammad's - glance overcomes the Prophet's foes and sends them sprawling, just as Moses' single blow killed the Copt. This same incident is alluded to in two other couplets in Avnî's dîvân:

As the glance will kill, so will the lips give life
And so that lifegiver's path is Jesus' faith

Gamzesi öldürdügine lebleri cânlar virür
Var ise ol rûh-bahşuñ dîn-i 'Îsâ râhıdur [v. #14/4]

Should your lashes like Moses' hand kill me now
I'll break my faith and to Jesus bow

Mûsâ-yı müjeñ olursa cânıma kâtil
Kâfir olayın olur isem Îsîye kâil [v. #47/1]

The phrase *dem-i Îsâ* translated as "the resurrecting breath of Jesus", is also used in the text as a trope for the lips. Here, the word *dem* means not only "breath", but also "blood". This latter signification results in the meaning "the blood of Jesus", which in turn calls to mind wine since, in Christianity, wine is considered to be the blood of Jesus. In this way, similarity is established between the redness of lips and wine within the framework of the rhetorical device called *îhâm-ı tenâsüb*, in which the reader is left in doubt as to which of multiple possible meanings of a word is intended. It should also be noted that, in the figurative language of Sufism, wine takes on the meaning "love".

2. It is to you alone that God gave such divine beauty. The Mani of this world has yet to paint the likeness of you.

Mānī is the name of the famed Parthian miniaturist who is considered the founder of the Manichaean religion. It was believed that his work *Arjang* (or *Artang*), adorned with miniatures seen as sacred and magical, had been divinely revealed to him. In this couplet, the world (*cihân*) is likened to Mānī. The poet thereby seeks to emphasize the fact that, in this world, the equal of the beloved's - that is, the Prophet Muhammad's - divine beauty has never been encountered.

3. Though it watches the world with so many eyes, the great firmament has yet to see moonlight so bright as your brow or a full moon so fair as your face.

Here, the brow or forehead - which constitutes the upper part of the face or countenance - is compared to moonlight in terms of its whiteness and luminosity, while the face itself is likened to the full moon that shines on this night lit so brightly by moonlight. The basic meaning of the word *kámer* found in the text is "moon", but another of its meanings is "moonlight", which is how it is translated here.

In the tradition of classical Ottoman poetry, the gleaming appearance of the full moon on a moonlit night is an image frequently encountered. One example of this is couplet 1667 of Shaykh Ghâlib's narrative poem (*mesnevî*) *Beauty and Love* (*Hüsn ü Aşk*). In this couplet, Shaykh Ghâlib makes a comparison between the light of the gleaming full moon filling the sky and the wine filling the wineglass:

The moon drowns in moonlight, moonlight in the moon
Wine drowns in the glass, and the glass drowns in wine

Mehtâbda meh meh içre mehtâb
Mey şîşede şîşe meyde gark-âb

In Avnî's couplet, the stars are envisioned as the sky's eyes. If the couplet is examined in detail, it will be seen that the picture created is one in which the black hair that entirely surrounds the bright face serves to represent the night.

4. At the woeful gathering of separation from you, I drank such a wine that even the great vault of the sky is a mere bubble on its surface.

Here, the poet compares life in this world, which is lived in separation from the Prophet Muhammad (who, again, is figured as the beloved in this poem), to a "woeful gathering" (*bezm-i gam*), while the love and devotion felt toward the Prophet is likened to wine. In these terms, the stress is on the fact that the pleasures of this world are as unimportant and as transient as a small bubble of air.

5. Avnî has written this poem in praise of you, saying "womb" of your face, "enigma" of your mouth.

The word *matla'* - here translated as "womb" - means "the place where something arises or is born". It is also used to refer to the rising of the sun, the moon, the stars, and other heavenly bodies. Additionally, the rhymed first couplet of a ghazal or panegyric (*kasîde*) is also called the *matla'*. In Sufi terminology, *matla'* signifies "the place wherein God's manifestation appears".[1] The term "enigma" (*mu'ammâ*) refers to a riddle in verse form. In this couplet, the poet makes a comparison between Muhammad's face, in terms of its beauty and resplendence, and the rising of the sun and moon, so as to emphasize the fact that the light of beauty and of truth is born from him; that is, from the horizon of his face or countenance. At the same time, Muhammad's mouth is described as an "enigma" in that it is the source of numerous secrets and divine truths not otherwise manifested in this world.

1 *v.* Agâh Sırrı Levend, *Dîvân Edebiyatı*, p. 48.

2[1]

1. Ağlasa derd-i derûnum çeşm-i giryânum saña
Âşikâr olurdı gâlib râz-ı pinhânum saña

2. Mesned-i hüsn üzre sen ben hâk-i rehde pây-mâl
Mûr hâlin niçe 'arz ide Süleymânum saña

3. Şem'i gör kim meclisüñde ağlayup başdan çıkar
Hoş yanar yakılur ey şem'-i şebistânum saña

4. Subh gibi sâdık olduğum reh-i 'ışkuñda ben
Gün gibi rûşen durur ey mâh-ı tâbânum saña

5. Dün rakîbüñ cevrini men' eyledüñ ben hasteden
Eyledi te'sîr gûyâ âh ü efgânum saña

6. Zahm-ı hicrân şerhi çün mümkin degüldür dostum
Sîne-çâkinden haber virsün girîbânum saña

7. Eyleme göñlin gözin cevr ile 'Avni'nüñ harâb
Dürr [ü] gevherler virür bu bahr ile kânum saña

---

1 (2). AE /1b.

2. ŞİİR

1. (Ey sevgili,) yaşlı gözlerim, içimdeki dertleri dökerek karşında ağlasaydı, ancak o zaman gizli sırlarım sana aşikâr olurdu.

Beytin ilk mısraında geçen "*ağlasa*" sözcüğü, gözün yaş boşaltması anlamında değil; içteki dertlerin dışa dökülmesi, dışa vurulması anlamında kullanılmıştır.

2. Sen, güzelliğin tahtında oturmaktasın; ben ise yolunun üzerinde ayaklar altında kalmışım... Ey benim Süleyman'ım; (âciz bir) karınca, hâlini sana nasıl arz etsin ki!

Beyitte, Kur'an-ı Kerim'in Neml suresinde geçen Hz. Süleyman kıssasına telmih vardır. Bu kıssada Hz. Süleyman ile karıncaların beyi arasında geçen bir hadiseden bahsedilmektedir. Şair, sevgiliyi güzellik, güç, kudret ve ihtişam açısından Süleyman Peygamber'e; kendisini ise, Hz. Süleyman'ın ordusunun ayakları altında ezilmemek için endişelenen âciz bir karıncaya benzetmektedir.

3. Ey benim (gönül) sarayımın ışığı; şu muma bir bak, meclisinde ağlayıp baştan çıkarak senin için ne de hoş yanıp yakılıyor!

Şekil olarak göze benzeyen alevinin dibinden içinin yağını damla damla akıtarak yanan ve odaları aydınlatan mum, sevgilinin meclisinde yana yakıla ağlayıp ömrünü tüketen âşığa benzetilmiştir.

4. Ey (yüzü) dolunay gibi parlayan sevgilim; aşkının gamında sabah (aydınlığı) kadar sadık olduğum, gün gibi aşikârdır.

Aşk yüzünden çekilen gam, karanlık bir gece gibi düşünülmüştür. Gecenin bitimine yakın fecirden önce tan yeri geçici olarak ağarır. Buna subh-ı kâzip (yalancı sabah aydınlığı) denir. Bundan bir

müddet sonra ise tan yeri tekrar ağarmaya başlar ve bu ağarma güneşin doğuşu ile neticelenir. Bu ikinci gerçek ağarmaya da subh-ı sadık (gerçek sabah aydınlığı) adı verilir. Şair, sevgili uğruna çekilen ve geceye benzettiği aşk sıkıntılarının içinde âşığın duruşunun ve hâlinin sabah kadar aydınlık ve gerçek olduğunu ifade ediyor.

5. Ey sevgili; dün (nasıl olduysa) rakibin bana çektirdiği eziyetlere engel oldun... Galiba ahlarım ve feryatlarım sana tesir etti.

Sevgili, âşığa acımış ve rakibin âşığa çektirdiği eziyetleri sona erdirmiştir. Bu ise, âşığın yana yakıla istediği vuslatın gerçekleşmesi ihtimalinin belirmesi demektir.

6. Ey dost; aslında hicran (ayrılık) yarasını -dil ile- anlatabilmek hiç mümkün değildir. (Ancak) paramparça olmuş yakam (veya yaralı sinem), sana gönlümün nasıl şerha şerha olduğunu göstersin.

Âşık, ayrılık yarasının ne kadar acı verici ve şiddetli olduğunu anlatmak istemekte, ancak bunu dili ile yansıtabilmeye imkân bulamamaktadır. Onu ancak, acılarla yırttığı, parça parça ettiği yakası veya yaraladığı sinesi bütün gerçeği ile anlatabilecektir.

7. (Ey sevgili;) Avnî'nin gönlünü ve gözünü eziyetlerinle harap etme! Çünkü bu ulu ırmak(a benzeyen gözlerim) sana inciler; bu maden ocağı (gibi kan dolu gönlüm) ise lâl (yakut) mücevherleri vermektedir.

Âşığın gözleri deniz veya ulu ırmak gibidir. O denizden veya ırmaktan iri inciler gibi parlak ve taze gözyaşları çıkar. Gönlü ise, kanlı hâli ile, lâl (yakut) mücevherlerinin çıktığı maden ocağına benzemektedir.

2

1. O my love! Only if my heart's pain made my tears spill over for you would the secrets hidden in me be disclosed to you.

The phrase "if … (tears) spill over" (*ağlasa*) in the first hemistich of this couplet is not used in the literal meaning of crying out tears, but rather in the meaning of openly showing or revealing one's internal sufferings.

2. You are seated on the Throne of Beauty; I am trampled on this road of earth. O my Solomon! How can a mere ant explain its state to you?

In this couplet, there is an allusion to a story of Solomon found in the Qur'ān 27:18–19, concerning an incident that takes place between Solomon and an ant:

> Till, when they reached the Valley of the Ants, an ant exclaimed: O ants! Enter your dwellings lest Solomon and his armies crush you, unperceiving. And (Solomon) smiled, laughing at her speech, and said: My Lord, arouse me to be thankful for Thy favour wherewith Thou hast favoured me and my parents, and to do good that shall be pleasing unto Thee, and include me in (the number of) Thy righteous slaves.[1]

Here, the poet likens the beloved to the prophet Solomon in terms of beauty, power, strength, and magnificence while likening himself to a helpless ant anxious not to be crushed beneath the feet of Solomon's army.

3. O light of my dark room! Look at this candle weep at your gathering, see how it goes mad to burn so fine for you.

---

1 Translation by Muhammad Marmaduke Pickthall.

Here, the candle - the shape of whose flame at the base resembles an eye, as it slowly melts the wax and makes it drip down while lighting up the room - is compared to the lover who, at the gathering in the presence of the beloved, weeps with a plaintive passion and thereby consumes his own life.

4. O my love with the face of the bright moon! It is plain as day that in the anguish of love I am as true as the light of morning to you.

In this couplet, the anguish undergone as a result of love is envisioned as a dark night. As the end of night approaches, and before the redness of the dawn, the place where the sun will rise very briefly pales: this is called the "false morning light" (*subh-ı kâzib*). A short time afterwards, that same point starts to pale once again, and this paling ultimately results in the actual rising of the sun: this second paling is called the "true morning light" (*subh-ı sâdık*). The poet is giving expression to the fact that the lover's condition and attitude remain as true and as bright as the morning, even in the midst of the great difficulties endured for the sake of love, which difficulties are here likened to the night.

5. O my love! Somehow, yesterday you stayed the torments my rival wreaked on me. Did my cries and wails, then, move you?

The beloved, pitying the lover, has put a stop to the sufferings inflicted on the lover by his rival in love. Ultimately, this signifies the real possibility of union with the beloved that has been so mournfully desired by the lover.

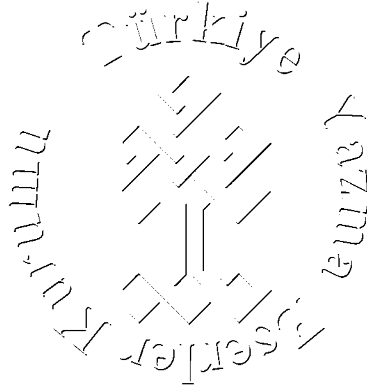
6. O dear friend! I cannot explain the wound of separation. So let my torn collar and wounded breast show how my heart has been torn to pieces for you.

The lover here wishes to express how painful and violent the "wound" (*zahm*) of separation is, yet finds that it is not possible to reflect such severe pain in language. Instead, only a display of his

shirt, which in the throes of his pain he has torn apart, or of his chest, which he has slashed, can serve to express the whole truth.

7. O my love! Do not bring Avnî's heart and eyes to ruin with your torments. For the great sea of my eyes presents pearls to you, and from the blood-filled mine of my heart are drawn out ruby garnets for you.

The eyes of the lover are like the sea or a mighty river from within which bright, fresh tears resembling large pearls issue forth. The heart, on the other hand, is here compared in terms of its blood-filled state to a mine from which valuable ruby-colored garnets (*lâ'l*) are obtained.



3[1]

1. Hâsılı çün mezra'-ı dünyânuñ oldı gam baña
Yıllar ile ağladı hâlüm görüp Âdem baña

2. Şem' çün gördi gözüm yaşın derûnum âteşin
Bezm-i gamda akıdur gözyaşını her dem baña

3. Gam şebi efgânum işidilmez olsa za'fdan
Zîr ü bem âheng iderse tañ degül a hem baña

4. Cân viricek 'âkıbet sevdâ-yı zülfüñden senüñ
Ehl-i diller karalar geysün dutup mâtem baña

5. Nîş-i fürkat ye'si nûş-ı vuslat ümmîdi müdâm
Zülf ile lâ'lüñ firâkında yeter em sem baña

6. 'Işk içinde kimi yâr idem kime hâlüm diyem
Düşmen oldılar senüñçün dôstum 'âlem baña

7. Kâ'be hakkı 'Avni baş egmez nemâza yüz yumaz
Kaşlaruñ mihrâbına secde yeter kıblem baña

---

1 (3). AE /2a.

3. ŞİİR

1. Ben dünya tarlasında gamdan başka bir ürün elde edemediğim için, Hz. Âdem (veya bütün insanlar) benim bu hâlimi görerek yıllar yılı ağlayıp durdu.

Aşk uğrunda çekilen keder, sıkıntı ve eziyetler (gam), âşığın dünya tarlasında elde ettiği tek üründür. Beyitte geçen "*âdem*" kelimesi ile hem bütün insanlar kastedilmekte; hem de iham ve telmih yolu ile, yeryüzünde toprağı ekip biçen ilk insan olduğuna ve cennetten yeryüzüne indirildiği zaman affedilmek için yıllarca ağladığına inanılan Hz. Âdem'e işaret edilmektedir.

2. Mum, gözümdeki yaşı ve içimdeki ateşi gördüğü için, gam meclisinde gözyaşlarını durmadan benim için akıtmaktadır.

Şair, mumun göz şeklindeki alevinin alt kısmından yağların eriyip akmasını, onun âşığın hâline ağlaması şeklinde göstermekte ve hüsnütalil yapmaktadır.

3. Gam gecesinde, feryat ve figanım zaaf yüzünden işitilmez hâle gelir ve bu yüzden de sazın telleri bana eşlik edecek olursa, buna şaşmamalıdır!

4. Ben, en sonunda senin zülfünün sevdası ile can verdiğim zaman, gönül hâlinden anlayan insanlar benim için matem tutarak karalara bürünsünler.

5. (Ey sevgili;) saçlarından ve dudağından ayrı kalış (hastalığın) da, saçlarından ayrılış dikeninin verdiği ümitsizlik benim için zehir; (dudaklarına) kavuşma (onları öpme) ümidi ise panzehirdir.

Âşık, sevgiliden ayrılışın dikeni yüzünden ümitsizlik hastalığına tutulmuş; ondan kurtulmak için de vuslat şerbetini içme hevesine kapılmıştır. Onun saçlarından ve dudaklarından ayrı kalan âşık için bu ayrılık dikeninin verdiği ümitsizlik, zehir; dudaklarına kavuşma (onları öpme) ümidi ise, bu zehrin panzehiri yerine geçmektedir. Şair birinci mısrada "*nîş*" (diken, zehir)-"*nûş*" (şarap, bal, panzehir, ilaç) kelimelerini; ikinci mısrada da "*zülf*" - "*lâ'l*" (dudak) ve ayrıca "*em*" (ilaç)- "*sem*" (zehir, ağu) sözcüklerini birlikte kullanarak müretteb leffüneşir sanatı yapmıştır. Burada şekil olarak saçın dikene; dudağın ise -tadı, keyfiyeti ve rengi sebebi ile- bala, şaraba ve panzehire benzetildiği; bunun yanında, birinci mısrada geçen ve 'devamlı, sürekli' demek olan "*müdâm*" sözcüğünün bir anlamının da (şarap) olduğu unutulmamalıdır.

6. Ey dost; bu âşıklık hâli içinde (artık) kimi dost edineyim, kime içimi dökeyim (bilemiyorum)! Senin yüzünden bütün âlem bana düşman kesildi.

7. Ey kıblem (gibi her an yöneldiğim sevgili;) Kâbe hakkı için, Avnî namaz kılmak maksadıyla başını eğip, yüzünü yıkamaz... (Çünkü) senin kaşlarının mihrabına secde etmek benim için yeterlidir.

Metinde geçen "*Avnî baş egmez, nemâza yüz yumaz*" ibaresi, tasavvufi düşünce sistemi içinde sarf edilmiş mecazî bir ifadedir. Allah'a yapılacak ibadetin gösteriş ve riya ile olmaması; bütün kulluk vazifelerinin sadece ve sadece en yüce sevgili olan Allah için gerçekleştirilmesi gereğini vurgulamaktadır.

Ayrıca, beyitte verilmek istenen asıl mesajın doğru olarak anlaşılması için, tasavvufi birer ıstılah olarak "*namaz*"ın salikin içtihadı; "*Kâbe*"nin, vuslat makamı; "*secde*"nin, Hakk'a teveccüh[1]; "*abdest*"in, âşığın ruhunu gözyaşı ve ciğer kanıyla temizlemesi; "*mihrâb*"ın, halkın gönüllerinin yöneldiği matlûb, maksûd, murad ve "*kaş*"ın (ebrû) ise, salikte görülen kusur sebebiyle, derecesinin

1 Agâh Sırrı Levend, *Dîvân Edebiyatı*, s.47.

düşmesi ve ihmale uğraması yahut varlık âlemini süsleyen sıfatlar gibi anlamlara geldiği[1] hesaba katılmalıdır.

Avnî'nin, ilk anda olumsuz sayılabilecek anlamlarla yüklü bu beytinin bir benzeri de Gelibolulu Mustafa Âlî'nin şu beytidir:

İbâdet bilmezem ben Ka'be-i 'ulyâya baş egmem
Sanadur secde yâ Rab ben bütün dünyaya baş egmem

Gelibolulu Mustafa Âlî, özellikle birinci mısrada ham sofu ve derinliksiz zahitleri kızdıracak ve hatta ilk bakışta kendisini küfürle itham ettirecek ifadelerinde sanki hiç ibadet etmeyen, etmeyi düşünmeyen ve ibadet maksadı ile Kâbe'nin karşısında secde etmeyen (yani namaz kılmayan) bir insan görünümü vermektedir. Ancak birinci ve ikinci mısraların birlikte düşünülmesi hâlinde durum değişmekte ve beytin arkasında bulunan asıl düşünce ortaya çıkmaktadır. Aslında Avnî gibi, Mustafa Âlî de şunu söylemektedir: "*Ey Allah'ım; ben (senden başkalarına) asla kulluk etmem. Namaz kılarken Kâbe'nin karşısında secde etmem, asla o dört duvara tapınmam anlamına gelmez. Ben orada yine sadece senin karşında baş eğerek, hiç kimsenin önünde eğilmediğimi gösteriyorum. Allah'ım! Ben bütün dünyaya baş eğmiyorum. Secdem sadece ve sadece senin içindir..*"

Dîvân şiirinde sevgilinin kaşı ile ilgili benzetme unsurlarından birisi de mihraptır. Şairleri bu benzetmeyi yapmaya yönelten etken, sevgilinin varlığının, özellikle yüzünün kutsallığı ve bunların âşıklar için bir nevi kıble gibi kabul ediliyor olmasıdır. Bu konunun anlaşılmasında ihmal edilmemesi gereken husus; tasavvufi inanış sistemi içinde, sevgiliye duyulan aşk ile Tanrı aşkının birlikte düşünülmesinin kaçınılmaz olduğu; dîvân şiirinin fikrî ve estetik sistemine hâkim olan düşüncenin plâtonik aşk anlayışı olduğu gerçeğidir.

---

1 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü,* s.14, 367, 161.

3

1. From the field of this world all I have reaped is pain – all men since Adam have seen my plight and for long years wept for me.

The grief, distress, and torment suffered in the name of love are the only crop yielded by the lover in the field of the world. The phrase "all men" (*âdem*) in this couplet can refer not only to all human beings in the world, but also - through the rhetorical devices of amphibology (*îhâm*) and allusion (*telmîh*) - to Adam, the first person to sow in and reap from the soil, and who is also believed to have wept for years for forgiveness upon being expelled from paradise and cast out into the world.

2. The candle has seen my tears and the flame inside me – at the gathering of woe it has wept endless years for me.

Here, the poet imagines that the melting and flowing of the wax from the eye-shaped flame at the base of the candle is in fact a weeping for the lover's hopeless situation; this is an example of the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, wherein the true cause of an event - in this case, the flame's heat causing the candle's wax to melt - is disregarded in favor of a more "elegant" or "beautiful" (*hüsn*) cause.

3. On this night of woe, my frailty may silence my cries and moans, but do not be surprised – the strings of the lute will accompany me.

4. At last I have given my soul for the love of your locks – let those who know what it is to love don black and mourn for me.

5. My love, the sickness of unending separation from your locks and

ruby lips is a poison thorn – in separation, the ceaseless hope of a kiss of union on your lips is the antidote to me.

Through the poison thorn (*nîş*) that is separation from the beloved, the lover has fallen prey to the sickness of despair; in the hopes of freeing himself of this sickness, he has given himself up to the desire to drink the sweet ambrosia of union with the beloved. The despair with which this thorn of separation has afflicted the lover thus riven from the hair and lips of the beloved is a poison, while the hope of union that kissing those lips would represent is an antidote for that poison. The poet uses the words *nîş* ("thorn; poison") and *nûş* ("wine; honey; antidote; medicine") in the first hemistich, and *zülf* ("side lock") and *lâ'l* ("ruby lips") as well as *em* ("medicine") and *sem* ("poison, toxin") in the second hemistich together, thus creating a relationship of chiasmus or inverted parallelism (*leff ü neşr*). The lock of hair is likened to the thorn in terms of shape, while the lips are likened to honey, wine, and the antidote in terms of taste, function, and color. Additionally, the word *müdâm* ("ceaseless") can also mean "wine", a meaning that is very relevant to this couplet as well.

6. O dear friend! As deep in this love as I am, who can I be friend, to whom can I cry – because of you, the whole world is now an enemy to me.

7. O my qiblah, to whom I always turn! No longer does Avnî bow his head or wash his face to pray toward the Kaaba – to prostrate myself before the prayer niche of your brow is enough for me.

The phrase "Avnî [does not] bow his head or wash his face" (*Avnî baş egmez namâza yüz yumaz*) is a version of a figurative expression used in the system of Sufi thought, one that stresses the fact that one cannot worship just for show or hypocritically, but that one must instead worship for God and God only, the most exalted of all beloveds.

Moreover, a correct understanding of the couplet requires one to keep in mind a whole series of Sufi terms: "to pray" (*namâz*) is the Sufi wayfarer's struggle with the self; "the Kaaba" is the place or station of union; "prostration" is a turning toward God, who is the Real;[1] the process of *wudū* or ritual cleansing before prayer (*âbdest*) referred to in the first hemistich is the cleansing of the lover's soul with tears or with blood; "the prayer niche" (*mihrâb*) - which is the niche in a mosque indicating the qiblah, the direction of the Kaaba in Mecca - indicates the aim, desire, or goal toward which one turns; and the "brow" (*kaş*) is either the Sufi wayfarer's falling in rank and becoming negligent owing to personal faults, or the attributes of the world of creation.[2]

There is a couplet of Gelibolulu Mustafâ 'Alî's which resembles these lines by Avnî in that it seems at first sight to be loaded with negative meanings:

What is worship to me? To the great Kaaba I do not bow my head
Prostration is to you, Lord – to the whole world I do not bow my head

'İbâdet bilmezem ben Ka'be-i 'ulyâya baş egmem
Sanadur secde yâ Rab ben bütün dünyâya baş egmem

In the first hemistich particularly, Gelibolulu Mustafâ 'Alî's words seem designed to anger the excessively and shallowly pious, and even to provoke them to accuse him of blasphemy inasmuch as the persona of the poem makes a show of neither worshiping, nor thinking of worship, nor of prostrating himself in the direction of the Kaaba. However, this changes when the first and second

1 *v.* Agâh Sırrı Levend, *op. cit.*, p. 47.

2 *v.* Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, pp. 14; 161; 367.

hemistichs are considered as a unit, and the true meaning of the couplet emerges when the second hemistich is read. In fact, much like Avnî, Gelibolulu Mustafâ ʿAlî is also effectively saying the following:

> O my God! I serve none (but you)! When I pray, my prostrations before the Kaaba do not at all mean that I worship those four walls. There, I bow my head only to you and make it known that I bow to no other. O my God! I do not bow my head before the whole world. My prostrations are for you and you alone.

In classical Ottoman poetry, the brow of the beloved is often likened to the prayer niche or *mihrâb*; the reason for this is that the presence of the beloved, and particularly of the beloved's holy face or countenance, is effectively the qiblah or direction of prayer for lovers. In this regard, it must be remembered that, within the Sufi belief system, the love felt toward the beloved should be thought of as the equivalent of the love of God, and that the intellectual and aesthetic understanding of love that was dominant in classical Ottoman poetry was a platonic love.

Be

4[1]

1. Ağlasa ʻâşık belâ-yı hecr ile nâlân olup
Gözlerinden akan anuñ yaş yirine kan olup

2. Geh cefâ kûhı gubârından urınsa kisveti
Geh belâ vâdisini geşt eylese ʻüryân olup

3. Her ne deñlü cevrler görse vefâlar eylese
Her ne deñlü gülseler hâline ol giryân olup

4. Gam beyâbânına her gün eylese seyr ü sefer
Her gice mihnet-serây-i fürkate mihmân olup

5. Râz-ı ʻışkı ʻâşikâr itmege tâkat bulmasa
Sînesinde nâvek-i dil-dûzlar pinhân olup

6. Dilberinden rahm eger olmasa ol dil-hasteye
Kimseler derdine dermân idemez imkân olup

7. Virseler mülk-i cihânuñ tâc u tahtı devletin
ʻAvni kûyuñ terkin itmez başına sultân olup

---

1 (4). AE /2b.

4. ŞİİR

1. Âşık, hicran (ayrılık) belası ile ağlayıp inlese; gözlerinden yaş yerine kan gelse;

2. Kâh cefa ve eziyet dağının tozu ve toprağından elbise giyinse; kâh (Mecnun gibi) çırılçıplak soyunup bela vadisinde dolaşıp dursa;

3. (Sevgiliden) ne kadar eziyet görürse görsün, vefa (bağlılık) gösterse; hâline ne kadar gülerlerse gülsünler, o ağlayıp inlese;

4. Her gece ayrılığın çile ve eziyet sarayında konaklayıp, her gün gam çölüne seyr ü sefer etse;

5. (Sevgilinin) gamze okları göğsüne batıp da, aşkın sırrını ifşa etmeye takati kalmasa;

6. Eğer, o gönlü yaralının sevgilisi merhamet ve şefkat göstermezse, hiç kimse imkân bulup da onun derdine derman olamaz.

7. (Ey sevgili;) Avnî'ye cihan mülkünün bütün taç ve tahtlarının devletini bağışlasalar bile o, kendi başına sultan olup, senin mahalleni asla terk etmez.

Görüldüğü gibi bu gazelin ilk altı beyti bir bütün olarak şartlı birleşik cümle durumundadır. İlk beş beyit bu şartlı birleşik cümlenin birden fazla şart unsurlarını oluşturmakta ve cümle altıncı beytin sonunda tamamlanmaktadır. Avnî, bu son beyitte sevgilinin mahallesinde bir dilenci gibi dolaşmayı, kendi başına buyruk bir sultan olmak gibi görmekte ve bu durumu dünyanın taç ve taht sahibi padişahlarından biri olmaya tercih etmektedir.

4

1. Should the lover weep and moan from the scourge of separation; should blood pour from his eyes in place of tears;

2. Should he now don the dust of cruelty's peak and now stray naked as Majnun in disaster's vale;

3. Should he see much of the beloved's abuse, or should he see some faith, let them mock him as much as they may, still he will cry;

4. And days he will roam and rove in the desert of woe, and nights he will be a guest in the palace of torment;

5. And should he lack the strength to show love's secret with the heart-piercing shafts of his love's lashes buried so deep in his breast;

6. And should that heart-stealer show no mercy to this heart-sick lover – none can cure his pain then, none.

7. O my love! Should they grant to Avnî all the crowns and all the thrones of the world, still that sultan would never leave where you live.

The first six couplets of this ghazal are a single sentence linked by conditional clauses: the first five couplets advance various differing conditions, while the sixth couplet caps these conditions off with finality. In the final couplet, Avnî chooses to see himself as a beggar roaming the neighborhood where the beloved lives, and as a ruler or sultan who, whatever crowns or thrones he may possess, remains at the beloved's command.

5[1]

1. Çü oldı la'lüñe teşbîh cân-fezâ-yı şerâb
Dile ziyâde olur dem-be-dem hevâ-yı şerâb

2. Behâr oldı vü güller açıldı ey sâkî
Kadeh getür ki bu fasl eyler iktizâ-yı şerâb

3. Yeter çerâğ baña şem'a ihtiyâcum yok
Fürûğ-ı mâh-ı ruh-ı sâkî vü safâ-yı şerâb

4. Başumda gerd-i mezellet elümde köhne sifâl
Kanı benüm gibi devr içre bir gedâ-yı şerâb

5. Gice yol üzre yatup mest nakdi aldurduñ
Ne kaldı 'Avni elinde k'ola bahâ-yı şerâb

1 (5). AE /2b.

5. ŞİİR

1. Şarap cana can katıcılığı ile senin dudağına benzediği için, gönlümde şarap içme arzusu giderek artmakta.

Aslında âşık, sevgilinin dudağına tutkundur ve vuslatı arzulamaktadır. Ona imkân bulamadığı için, dudağa benzeyen şarabı içme arzusuna kapılmıştır. Bu gazelin tamamında "*şarap*" ile mecazî ve hakiki aşk anlatılmaktadır.

2. Bahar geldi ve güller açıldı... Ey saki; artık sen de şarap getir! Zira bu mevsim, bizde şarap içme arzusunu uyandırmakta.

3. Sakinin ay gibi parlak yanağının ışığı ve şarabın verdiği ferahlık, gönlümü çırağ gibi aydınlatmaya yeterlidir. (Artık) muma ihtiyacım yoktur.

4. Başımda zillet ve horluk toprağı (saçılmış); elimde eski püskü bir kadeh... Bu devirde benim gibi, (bir yudum aşk) şarabı için kapı kapı dolaşan bir dilenci var mı?

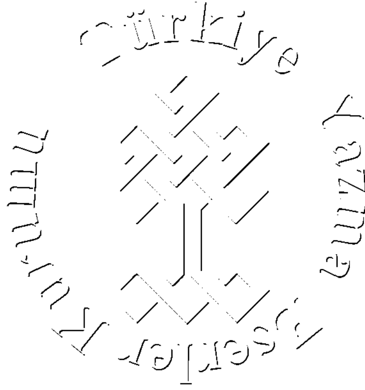
5. Geceleyin yol üzerinde sarhoş bir şekilde yatıp, olanca nakdini çaldırmışsın... Ey Avnî; artık şarap bedeli olarak elinde ne kaldı ki!

Beyitte "*nakd*" ve "*şarap*" sözcükleri tasavvufun klasik akıl-aşk çatışması düşüncesi içerisinde anlam kazanan sembolik ifadelerdir. "*Nakd*" aklı; "*şarap*" ise aşkı temsil etmektedir. Tasavvufi düşünceye göre akıl ile aşk bir arada bulunmamakta; aşka ancak aklın terk edilmesi hâlinde ulaşılabilmektedir. Mostarlı Ziyaî'ye ait şu beyit bu akıl-nakd ve aşk-meta benzetmesini, ayrıca aşka ulaşmanın ancak aklı terk etmekle mümkün olduğu düşüncesinin güzel bir örneğidir:

Aklumun nakdin metâ'-ı aşk-ı yâra vireli
Hâce-i âlem hakı-y-çün görmedüm aslâ ziyân

Aklımın nakdini sevgilinin aşkı metaını almak için verdiğimden beri, âlemin hocası (Hz. Muhammed) hakkı için, aslâ zarara uğramadım.

Avnî'nin yukarıdaki beytinde de aynı düşüncenin oldukça güzel bir tezahürü ile karşı karşıyayız. Âşık, sarhoş bir şekilde yolun üzerine uzanmış ve böylece akıl nakdini çaldırmıştır. Şimdi artık, elinden çıkararak aşk şarabını satın alacağı hiçbir şeyi kalmamıştır.



5

1. As wine refreshes the soul and so is like your lips, my heart calls for wine.

The lover is, of course, in fact in love with the lips of the beloved, and desires union - and yet, as he does not see this as possible, he gives himself over to the desire to drink wine, which resembles those lips. Throughout this ghazal, "wine" can also be read as a trope for the figurative love of God, who is the Real.

2. Spring is here and the flowers abloom – hey cupbearer! Bring a cup, for this is the season that calls for wine.

3. I need no candles – this torch is enough for me: the light of this cupbearer's face and the pleasure of this wine.

4. On my head the dust of contempt, in my hand a beat-up cup – is anyone now, like me, really a beggar for one drop of love's wine?

5. Laying down drunk on the road at night, you let your money get stolen. What now has Avnî got to buy his wine?

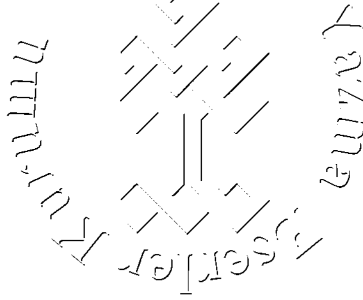
The words "money" (*nakd*, lit. "hard currency") and "wine" (*şarâb*) in this couplet are symbolic expressions that gain meaning within the context of the classic friction in Sufism between reason and love: the solid nature of hard currency represents reason, while wine represents love. According to Sufi thought, reason and love cannot exist simultaneously: love can only be attained once reason has been abandoned. The following couplet, by Ziyâ'î of Mostar, is a fine example not only of the likeness struck between reason and hard currency on the one hand and love and the goods to be

purchased on the other, but also of the idea that attaining love is only possible with the abandonment of reason:

Since I spent my mind's cash on the goods of loving the beloved
In the name of the Prophet of this world, not a cent have I lost

'Aklumun nakdin metâ'-ı 'aşk-ı yâra vireli
Hâce-i 'âlem hakkı-y-çün görmedim aslâ ziyân

Precisely the same idea is apparent in Avnî's fine couplet seen above. The lover has lain down on the road and thereby allowed the "hard currency" of his reason to be stolen. Now, he has nothing left to sell save the wine of true love.



Cîm

6[1]

1. Her zemân ʿâşıklara varmak der-i cânâna güç
'Arz-ı hâl itmek gedâlar hazret-i sultâna güç

2. Âşinâlar gözlerüm yaşın görüben havf ider
Bî-muhâbâ sâlik olmak kulzüm ü ʿummâna güç

3. ʿÂşıka dünyâ vü cân terk eylemek âsân olur
Lîk cânân terkini itmek gelüpdür câna güç

4. Gözlerüme cevr kasd itse rakîbi gösterür
Zulm muʿtâdı degüldür peş gelür insâna güç

5. ʿAvniya zâl-i zemânuñ mekrine aldanma kim
Kim zenânuñ cevrini çekmek gelür merdâna güç

---

1 (6). AE /3a.

6. ŞİİR

1. Sevgilinin kapısına her zaman yaklaşmak âşıklara çok zordur. Tıpkı dilencilerin ulu padişahların huzuruna çıkmalarının mümkün olmadığı gibi.

2. Dostlarım gözlerimin yaşını görünce korkuyorlar. Elbette; engin denizlere ve ulu ırmaklara korkmadan açılmak mümkün değildir.

Âşığın ağlayan gözleri -yaş dolu olduğu ve içinden sular aktığı için- engin denizlere, ulu ırmaklara benzetilmiştir. Metinde geçen "*âşinâ*" sözcüğünün (tanıdık, dost) anlamı dışında "yüzücü" anlamı da bulunmaktadır. Şair bu kelimenin her iki anlamını da birlikte kullanarak tevriye yapmaktadır.

3. Aslında, âşıklar için dünyayı ve canı terk etmek kolaydır, ama insana sevgiliden vazgeçmek zor geliyor.

4. (O sevgili) bana eziyet etmek istese, gözlerimin önüne rakibi çıkartır. İnsan zulüm görmekten hoşlanmadığı için, doğrusu, bu (yaptığı) zor geliyor!

Dîvân şiirinde kara köpek, akrep, karga, yılan, şeytan, dev ve baykuş gibi çirkin ve kötü varlıklara benzetilen ve siyah renk ile birlikte anılan rakip, bu beyitte de çehresinin siyahlığı dolayısıyla zulmü çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Sevgili tarafından âşığın gözünün önüne rakibin çıkartılması, ona zulüm gösterilmesi demektir.

5. Ey Avnî; şu dünya kocakarısının hilelerine sakın aldanma! Zira kadın eziyeti çekmek erkeklere çok zor gelir.

6

1. For the lover to reach the door of the beloved is always hard: it is hard for the beggar to state his case in the presence of the sultan.

2. Those who know me see my tears and fear. Surely it is hard to step out upon the wide and deep sea without fear.

Being full of tears that spill out and flow down, the lover's eyes are here likened to the wide and deep sea. The word âşinâ, here translated as "those who know me" can, besides "acquaintance" and "friend", also mean "swimmer". In using both of these different significances together, the poet creates a double meaning (*tevriye*).

3. Though it is easy for the lover to give up the world and the soul, to give up one's love is hard for the soul.

4. Should my love desire to torment me, my rival will be brought before me. Not to succumb to such black cruelty is rare and hard.

In classical Ottoman poetry, the lover's rival is often thought of in terms of the color black and likened to creatures deemed evil and ugly, such as black dogs, scorpions, crows, snakes, owls, devils, and demons. Likewise, in this couplet, the rival is used in such a way that the darkness and evil of his face is associated with cruelty, as the words for "darkness, evil" (*zulmet*) and "cruelty" (*zulm*) share the same root. For the beloved to bring the rival out before the lover is to be cruel to the lover.

5. Avnî, don't be fooled by the tricks of this siren world, for it is hard for men to suffer the torments of women.

Hı

7[1]

1. Gül yüzüñ üzre ki düşmüş ca‘d-ı kâkül şâh şâh
Zînet itmiş bâğ-ı hüsnüñ tâze sünbül şâh şâh

2. Hâl-i anber-bâruñ ile mûy-i pür-çînler ki var
Rişte-i çûb üzre bitmiş ‘ıkd-i fülfül şâh şâh

3. Bâğ-ı ‘âlemde yüzüñ mânend bir gül isteyüp
Cüst ü cû idüp gezer gülzârı bülbül şâh şâh

4. Gonca-i ser-beste mektûb eyleyüp gül şâhına
Gülşen içre bülbül ezberler teressül şâh şâh

5. ‘Avniyâ mekr-i rakîb-i dîvi def‘ itsün diyü
Peyk-i âhuñ boynına takdum hamâyil şâh şâh

---

1 (7). AE /3b.

7. ŞİİR

1. Güzelliğinin bahçesini dal dal taze sümbüller süslemişçesine, kâkülünün kıvrımları bölük bölük gül yüzünün üzerine düşmüş.

Sevgilinin yüzü bahçeye; o yüze düşen bölük bölük saçlar ise o bahçeyi süsleyen taze sümbüllere benzetilmiştir. Sevgilinin yüzünün bahçeye benzetilmesinin sebebi, yüzün parlaklığı ve yanakların kırmızılığıdır. Aynı şekilde saçların sümbüle benzetilmesi ise, parlak siyah rengi, bölük bölük oluşu ve güzel kokusu dolayısıyladır.

2. (Yanağındaki) amber kokulu benlerin ile (yüzüne dökülmüş) kıvrım kıvrım saçların tıpkı ince dallar üzerinde bitmiş karabiber salkımlarıdır.

Sevgilinin yüzüne dökülmüş kıvrım kıvrım saçlar ile yanağında bulunan amber kokulu benlerin bir araya gelmiş hâli, tıpkı incecik dalların üzerinde bitmiş bulunan karabiber tohumlarına benzemektedir. Benlerin amber kokulu olarak nitelendirilmesi, renginin güzel koku yapımında kullanılan amber gibi koyu renkli ve şekil olarak da amber gibi kıvrım kıvrım oluşundan dolayıdır. Burada zülüflerin amber kokulu olarak vasıflandırılması, amber gibi değerli olması sebebi iledir. Ayrıca beyitte, içine amber katılmış mürekkeple sun'î ben yapılması âdetine de telmihte bulunulmuştur.

3. Bülbül, dünya bağında senin yüzüne benzer bir gül bulabilmek arzusu ile arayıp sorarak gül bahçesini gezer.

Şairimiz, bülbülün sürekli olarak bağları bahçeleri ve çalılıkları gezmesini, sevgilinin yüzüne benzer bir gül bulabilmek arzusu ile dolaşması hayalî sebebine bağlayarak hüsnütalil yapmıştır.

4. (Yeşil örtüler arkasında) gizlenmiş olan gonca, gül padişahına (gizli) bir mektup yazmış; bülbül ise onu gül bahçesinde dikkatli bir şekilde satır satır ezberlemeye çalışmaktadır.

İçindeki rengârenk taç yaprakları, etrafındaki yeşil çanak yapraklar tarafından örtülmüş bulunan gonca, beyitte gül padişahına gizli mektuplarla haber gönderen bir görevli olarak teşhis edilmiş; bülbül ise goncanın gül padişahına gönderdiği bu mektubu satır satır okuyup ezberlemeye çalışan (yahut ezberinde getirdiği gizli mektubu gül padişahının karşısında okuyan) bir haberciye benzetilmiştir. Bilindiği gibi eskiden gizliliği olan haberler, yakalanma tehlikesi sebebi ile, yazılı olarak değil, ezberlenmek sureti ile yerlerine ulaştırılırdı. Tacizade Cafer Çelebi'ye ait, aşağıdaki beyitlerde de gonca, gizli (ser-beste) mektuba; bülbül de bu mektubu okuyan kişiye benzetilmiştir:

Ca'ferâ 'âr itme kâgaz yazmaga kim bülbüle
Goncalar gül cânibinden nâme-i ser-bestedür

"Ey Cafer; (sevgiline) mektup yazmaktan utanma! Çünkü goncalar gül tarafından bülbüle gönderilmiş gizli mektuplardır."

Gûyiyâ gonca-ı ter nâme-i ser-beste durur
Gönderübdür anı bülbüllere gül-berg-i tarî

"Taze gonca, taze gül yaprağının bülbüllere gönderdiği gizli bir mektuba benzemektedir."

Reh-zen-i bâd-ı sabâdan sana kâğıd sunmaga
Şâh-ı güller nâme-i ser-beste bağlar goncadan

"(Ey sevgili;) gül dalları sana yazdığı gizli mektupları, bad-ı saba yol kesicisi ele geçirmesin diye, gonca şeklinde üzerine bağlar.

5. Ey Avnî; şeytan rakibin hilelerini boşa çıkartsın diye, ah peykinin boynuna halka halka (dumandan) muskalar astım.

Âşık, sevgiliden ayrı kalışın acısı ile geceleri sabaha kadar ızdırapla inlemekte ve yürekten gelen acılarını ateşli ah feryatları şeklinde gökyüzüne yükseltmektedir. Şair, âşığın bu ateşli ve dumanlı ahlarını, rakipten dolayı duyduğu şikâyetleri felek padişahına ulaştıran "peyk"e benzetmektedir.

"*Peyk*", Farsça bir kelime olup, haber getiren hizmetli, maiyet ve etrafta yürüyen ve dolaşan kişi anlamına gelmektedir. Osmanlıların ilk devirlerinde postacı ve muhafızlar için kullanılan bir tabirdir. İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı* adlı eserinde peykler hakkında şu bilgiyi vermektedir:

> "Osmanlılarda peykler yaya bir postacı sınıfı olup fevkalâde koşmakla temayüz etmiştir. Bunlar bir zaman padişahların iradelerini tebliğ için istihdam edilmişlerdi. Sonradan müzeyyen elbise, sorguç ve başlarındaki taslarla saltanat şiarından addedilerek gösteriş ve debdebe maksadıyla kullanılmışlardır. Fâtih'in Kanunnamesinde "Sefer-i zafer-rehberim vâkî oldukda rikâb-ı hümayunumda solakbaşı ve peykbaşı yürüsün" denilmektedir."[1]

"*Hamail*" ise, şeytan, cin, peri gibi gizli varlıkların zararlarından korunmak için boyna asılan veya kola takılan muskadır. Halk dilinde "hamaylı" şeklinde kullanılır. Hamailler meşinden, tenekeden, altın ve gümüşten üçgen şeklinde yapıldığı gibi, dikdörtgen veya kalp biçiminde de yapılabilir.

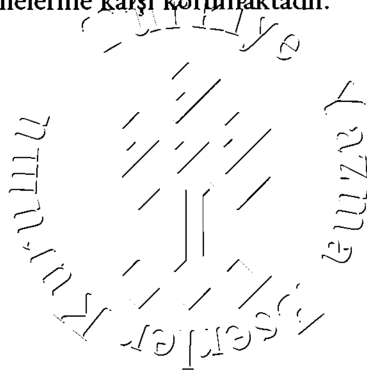
Hamaillerde yazılı olan duaların, tılsım, işaret veya resimlerin çeşitli menşeleri vardır. Allah'ın 99 ismi (esmaü'l-hüsnâ), melek isimleri, efsanevi şahısların adları, Kur'an sureleri, yıldız işaretleri, sembolik çizgiler, remil murabbaları, insan veya hayvan resimleri muskaların üzerindeki koruyucu olduğu zannedilen şeylerdir. Bu isimler bazen aynen kullanılmış, bazen de bunları oluşturan harflerin sayısal kıymetlerine göre cetveller meydana getirilmiştir.

---

1 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, s.439.

Yıldızlara ait imler, gezegenler ile burçlara ait işaretler de bu muskaların üzerinde bulunan şekillerdendir. Hamaillerin üzerinde Hurufîliğe ait garip harf şekilleri de vardır. Bunların çoğunlukla İbranî ve Kûfî harflerinden bozma şekiller olduğu görülür. Bazen de İbranî harflerin arkalarında daire şeklinde halkalar görülür. Yine bu muskaların üzerlerinde bazen çeşitli şekillerde kümeler meydana getirecek tarzda noktalar ile yapılan remil şekilleri bulunur.

Şair, âşığın yüreğinden çıkıp gökyüzüne çıkan ahını, peyke; ahın bölük bölük, halka halka gökyüzüne yükselen dumanını ise, bu peykin boynuna asılan muskaya benzetmektedir. Bu hamail, ah peykini rakibin hilelerine karşı korumaktadır.



7

1. The curls of your hair have sent sprays across the rose of your face: hyacinths have adorned your beauty's garden with shoots.

Here, the beloved's face is likened to a garden, while the ringlets of hair that fall across the beloved's face are likened to newly sprung hyacinths adorning that garden. The beloved's countenance is likened to a garden owing to the face's brilliance and the cheeks' redness; similarly, the curls of hair are likened to hyacinths owing to their luminous dark color, their grouping in clusters, and their fine fragrance.

2. The ambergris scent of the mole on your cheek and the twists of the hair across your face: clusters of black pepper sending sprouts along the trellis.

Here, the coming together of the ringlets of hair that have fallen across the beloved's face and the ambergris-scented moles on the beloved's cheek are likened to peppercorns germinating along the branches of a trellis. The description of moles as "ambergris-scented" (*anber-bâr*) is prompted both by their dark color, reminiscent of the color of the ambergris used in the making of fragrances, and by their rather convoluted shape, reminiscent of the shape of raw ambergris. The description of the ringlets of hair as "ambergris-scented" is a function of their great value. Additionally, there is an allusion in the couplet to the practice of placing artificial moles on the face, which was done with ink to which ambergris had been added.

3. Looking in the garden of this world for a rose like to your face, the nightingale rambles this rosegarden from branch to branch, searching, searching.

In this couplet, the poet has used the rhetorical device called *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology (*v.* #3/2), imaginatively explaining the nightingale's flitting about from garden to garden, shrub to shrub, and branch to branch as prompted by the bird's desire to find a rose that resembles the "rose" of the beloved's face.

4. The rosebud hidden in a veil of green has written a letter to the rose sultan: the garden nightingale learns the letter by heart, line by line.

The rosebud - with its variously colored interior petals surrounded by green sepals - is personified in this couplet as a state official sending news to the "rose sultan" (*gül şâhı*) by means of confidential letters, while the nightingale is likened to a courier who is either reading the rosebud's letter line by line so as to memorize it or who is reading aloud in the presence of the "rose sultan" the confidential letter that it has memorized. In earlier eras, confidential news would not be sent in written form owing to the danger of capture, but would instead be sent by a courier or messenger who had memorized what was to be told. In the following couplets by Tâcîzâde Ca'fer Çelebi, the rosebud is compared to an intimate note (*nâme-i ser-beste*), with the nightingale being compared to the person reading or carrying that note:

O Ca'fer! feel no shame in writing the beloved a letter
For rosebuds are roses' intimate notes to the nightingale

Ca'ferâ 'ar itme kâgaz yazmaga kim bülbüle
Goncalar gül cânibinden nâme-i ser-bestedür

*

The newly sprung rosebud is like an intimate note
Sent out to the nightingales by fresh petals of rose

Gûyiyâ gonca-i ter nâme-i ser-beste durur
Gönderübdür anı bülbüllere gül-berg-i tarî

*

Rose branches conceal their intimate notes in rosebuds
So that highway robber the morning wind does not steal them

Reh-zen-i bâd-ı sabâdan sana kâğıd sunmaga
Şâh-ı güller nâme-i ser-beste bağlar goncadan

5. Avnî, let the deceits of the demon rival be damned! I wrap this talisman of smoke round the neck of the herald of sighs, ring by ring.

The lover, suffering from separation from the beloved, moans in misery through the night and on to the dawn, and his sufferings emerge from his heart in the form of flaming cries of "Ah!" that rise up to the heavens. In this couplet, the poet likens these flaming and smoking cries of "Ah!" - here caused by his complaint against the rival - to a "herald" (*peyk*) conveying his cries to the lord of the heavens or of fate.

The word *peyk* - here translated as "herald" - is a Persian word referring to the courier or messenger in an official retinue who would bring news from one person to another. In the early years of the Ottoman Empire, the word was used to refer to a mail carrier and guard. In his work *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı* ("Court Structure of the Ottoman State"), İsmail Hakkı Uzunçarşılı says the following of the *peyk* or "herald":

> In Ottoman times, the *peyk*s were a class of mail carriers noted for their excellent running ability. They were once charged with the communication of the decrees of the sultan; in later times - with their elaborate costumes, with plumed and brocaded headdresses - they were considered a sign of the sultan's dominion and used as instruments of royal pomp and splendor. In Sultan Mehmed II's book of statutes (*kânûnnâme*), the following is written: "Let the

solakbaşı [the head of the Janissary corps' 60th, 61st, 62nd, and 63rd battalions] and the chief herald march at the front of the royal train when victory has been achieved on campaign."[1]

The "talisman" (*hamâ'il*) mentioned in the couplet is an amulet hung around the neck or worn on the arm as protection from harm by such invisible creatures as devils, djinns, and fairies; in colloquial Turkish it is called *hamaylı*. These talismans are made of leather, tin, gold, and silver, often in triangular form but also in rectangular form or in the shape of a heart.

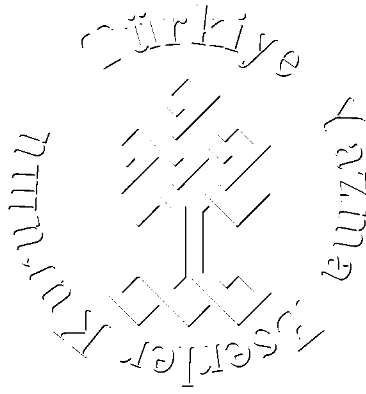
The prayers, charms, symbols, and pictures used on these talismans have a variety of origins. It is believed that there is protective power in the things written or inscribed on the talismans, which can include the 99 names of God (*esmâü'l-hüsnâ*), the names of angels, the names of legendary figures, surahs of the Qur'ān, star symbols, symbolic lines, the rectangles used in the divinatory art of geomancy with sand (*reml*), and pictures of humans or animals. Any names used are sometimes written in their full form, and sometimes in the form of a table produced according to the values of the letters in the names according to the abjad numerological system.[2] Signs and marks related to the stars, the planets, and astrological signs are also among the writings or inscriptions found on these talismans, as are the odd letter forms used in the mystical Hurufi sect of Islam, most of which are distorted forms of Hebrew letters or of Arabic Kufic script; sometimes, circular rings can be seen behind the Hebrew letters. Various figures used in the art of geomancy with sand (*reml*) can also be found on such talismans, together with the dots or points that form a part of such figures.

---

1 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, p. 439.

2 Translator's Note: Each letter of the Arabic alphabet is accorded a numeric value (*e.g.* 400= ت, 2= ب, 1= ا, etc.), and these values were (and are) used in the field of numerology.

In Avnî's couplet, the poet compares the cry of "Ah!" that issues from the lover's heart and ascends to the heavens to a herald (*peyk*), while the separate rings of smoke of this burning cry are likened to an amulet or talisman hung on the herald's neck. This talisman is meant as protection against the deceits of the lover's rival.



Dâl

8[1]

1. Bâğda gül ruhlerüñdür verd-i hamrâdan murâd
Kâmetüñdür râstî-i serv-i dil-ârâdan murâd

2. ‘Işk derdidür cihânda ‘âşıka maksûd olan
Vasl-ı dilberdür hemîn bu dâr-ı dünyâdan murâd

3. Dûd-ı âhumdur felekde ebr-i bârândan garaz
Eşk-i çeşmümdür eşigüñde Süreyyâdan murâd

4. Çün ecel sulh itdürür âhir nizâ‘ı kaldurur
Pes nedür dünyâ içün bu kuru gavgâdan murâd

5. Beyti bozarsuñ rakîbi añma şi‘rüñde sakın
‘Avni dilber vasfıdur çün şi‘r ü inşâdan murâd

1 (8). AE /3b.

8. ŞİİR

1. Bağdaki kırmızı güllerden (söz açanlar, aslında) senin gül yanaklarını kastetmekteler; gönül süsleyen servi ağacından (bahsedenler) ise; doğrusu, senin düzgün boyundan posundan dem vurmak istemekteler.

2. Âşık olanın cihanda yegâne arzusu, aşk derdi(ne tutulmak) tır. Zaten bu dünya evin(e gelmek)ten murat da, sadece, sevgilinin vuslatına ermek değil midir?

Tasavvufta varlığın vücuda gelişi, aşk ile izah edilir. Devir nazariyesi içerisinde seyr-i urûca (yükselme seyri) başlayan insanın, fenafillaha ulaşıp insan-ı kâmil mertebesine yükselebilmesi, ancak aşk sayesindedir. Hayatın gayesi, ilahi vuslata erişmek ve mutlak varlık ile birlik hâlini yaşamaktır. Bu sebeple âşık bu yolda her türlü bela, sıkıntı ve derde gönüllü olarak taliptir. Tıpkı Fuzulî'nin dediği gibi:

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabîb

Kılma derman kim helâkim zehri dermanındadır

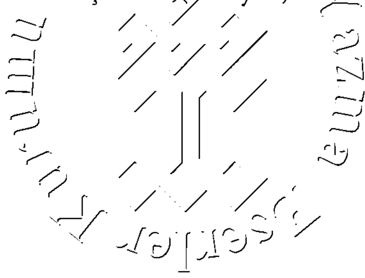
3. Gökyüzünde bulunan yağmur bulutları, aslında benim ahımın feleğe yükselen dumanlarından ibarettir; Süreyya denilen yıldız kümesi de senin eşiğinde döktüğüm gözyaşlarından başka bir şey değildir.

Âşığın ateşli ahlarının dumanları gökyüzüne çıkarak onu kara bulutlar gibi kaplar. Yine, âşığın sevgilinin eşiğinde akıttığı gözyaşları, Süreyya (Ülker) takımyıldızından daha kıymetlidir. Çünkü sevgilinin eşiği gökyüzünden daha üstündür.

4. Mademki ecel, sonunda herkesi birbiri ile barıştırır, çekişmeyi sona erdirir; o hâlde dünya için bu kuru kavgaya sebep ne?

5. Ey Avnî; şiir (yazmak) ve süslü söz (söylemekten) maksat, sevgilinin güzelliklerini anlatmaktır. (O hâlde) sakın ola ki, şiirinde rakibin adını anmayasın! Yoksa beytini bozar (evini yıkar)sın.

Şair, şiirde rakibin adını anmayı, evde şeytanın ve cinlerin adını anmak gibi görmektedir. Nasıl ki bir evde şeytan ve cinlerden bahsetmek uğursuzluk getirir, hatta bazen evin yanmasına, yıkılmasına, sele gitmesine sebep olursa; şiirde sevgilinin güzelliklerini anlatmayı bırakıp (şeytan) rakibin adını anmak da şiirin bozulmasına, söz binasının helâk olmasına sebep olur. "*Beyt*" sözcüğü, hem iki mısradan mürekkep şiir parçasını, hem de "ev" anlamını birlikte verecek şekilde (tevriyeli) kullanılmıştır.



8

1. When they speak of the garden's red roses, it's the rose of your cheeks that is meant. When they speak of the cypress whose beauty bedecks the heart, it's your fine stature that is meant.

2. The lover's sole desire in this world is the sorrow of love. In the abode of this world, could anything but union with his love be the lover's intent?

In Sufism, the coming into existence of creation is explained as a function of love. In the context of the Sufi theory of the circle of love, the ability of a person who starts on the road of ascent toward God (*seyr-ı urûc*; *v.* #53/2 and *cf.* #56/5, #70/3) to achieve the annihilation of the self in the divine presence (*fenâ fi'l-lâh*) and thereby attain the rank of the perfect man (*insân-ı kâmil*), is an ability that is made possible only through love. The aim of life is to arrive at divine union and live in a state of oneness with the absolute; it is for this reason that the lover who has set out on this road willingly desires all varieties of calamity, distress, sorrow, and pain. In the words of the poet Fuzûlî:

Physician, I'm fine with the pain of love, give me no drugs
Mix me no cures, the poison which perishes me because of your cure

Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımdan tabîb
Kılma derman kim helâkim zehri dermanındadır

3. The rain clouds up there in the heavens are the smoke of my sighs. When I spill my tears at your doorstep, it's the Pleiades that I've spent.

The smoke of the lover's fiery cries of "Ah!" ascend to the heavens and cover the skies like black clouds. And yet, the tears that the lover spills on the beloved's doorstep are more precious than all the stars in the constellation Pleiades, for the beloved's doorstep is imagined as higher than and superior to the heavens.

4. What in the world can be the point of this meaningless quarrel? When death comes it brings with it peace, and quarrels come to an end.

5. Avnî, take care not to mention the rival, or you'll shatter the walls of this verse. For through verse and fine words, naming the beloved's beauties is the only intent.

The poet sees mentioning the name of the rival as akin to mentioning the name of Satan or the names of djinn inside the home: just as speaking of Satan or of djinn inside the home brings ill luck, and can even give rise to the house's destruction by fire, flood, or other means, so could the poet's abandoning the description of the beloved's beauties in order to mention the Satan-like rival give rise to the poem's ruin, to the destruction of the structure of words that has been built up. The word *beyt* - here translated as "the walls of this verse" - means both "couplet", a unit of verse composed of two lines, and "house"; the poet is thus using a double meaning (*tevriye*).

9[1]

1. Kesmezem ağyâr cevri ile cânândan ümîd
Kim kesilmez havf-ı şeytân ile îmândan ümîd

2. Ağlamakla dürr-i vasla tâlib oldum tañ degül
Eylese gavvâs olanlar bahr-i ummândan ümîd

3. Âsitânunda nigârı görmesem ye's itmezem
Bu mesel meşhûrdur kim çıkmaduk cândan ümîd

4. Dişlerüñdür ağlamakla göz yaşından umduğum
Dürr-i şehvâr oldı ancak ebr-i nîsândan ümîd

5. Her ne deñlü cürmüñe hadd ü nihâyet yoğsa
'Avniyâ kat' eyleme sen avn-i Rahmândan ümîd

1 (9). AE /4a.

9. ŞİİR

1. Rakibin eziyeti yüzünden sevgilimden ümit kesecek değilim. Çünkü şeytandan korkarak imandan sıdkını sıyırmak insana yakışmaz.

Dîvân şiirinde rakip, birçok olumsuz sıfatları yanında, şeytana da benzetilir. Beyitte, âşık ve sevgilinin bir araya gelmesine engel olan rakip siyah yüzü, kötü niyetleri, eziyeti, zulmü ile şeytanı ve küfrü temsil ederken; sevgili de beyaz ve güzel yüzü (mushaf), temiz kalbi ve vuslat umudunu bağışladığı için imanı temsil etmektedir.

2. Ben ağlaya ağlaya sevgili ile buluşma incisine talip olmaktayım. Dalgıç olanların engin denizlerden ümit beklemelerinde şaşılacak ne var?

Şairin gözyaşları engin bir denize benzemekte; şair (âşık) de bir dalgıç gibi bu denize dalarak sevgili ile buluşma incisini aramaktadır. İnciler nasıl engin denizler veya ulu ırmaklar olmaksızın elde edilemezse; vuslat incisine de gözyaşı dökmeden ulaşılamaz.

3. Sevgilimi kapısının önünde görmesem, ümitsizliğe düşmem. Zira meşhur meseldir: "Çıkmadık candan ümit kesilmez".

Sevgili âşığın canı durumundadır. Bu sebeple, kapısının önünde görünmeyen, yani evinden çıkmayan sevgili için şair bir söz oyunu ile "çıkmayan can" ifadesi kullanmaktadır.

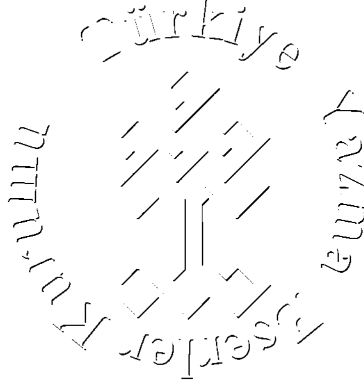
4. Ağlamakla gözyaşlarımdan umduğum, senin dişlerin(i görmek) tir. Nisan bulutundan umulan şey eşsiz inciden başka nedir ki?

Âşık, buluta benzeyen gözlerinden Nisan yağmuru gibi gözyaşlarını akıtmakta ve bununla sevgilinin inci dişlerine yakın olmayı (onun kendisine gülümsemesini sağlamayı veya dudaklarını

öpmeyi) ummaktadır. Beyitte incinin oluşumu ile ilgili bir inanışa da telmih vardır. Bu efsaneye göre, istiridye (sadef) nisan ayında sahile çıkar ve kapaklarını açarak nisan yağmurunun karnına düşmesini sağlarmış. Bu damlalar daha sonra, denize dönen istiridyenin (sadef) içerisinde inciye dönüşürmüş.

5. Ey Avnî; her ne kadar suçların ve günahların hadsiz hesapsız olsa da, sen yine rahmeti ve merhameti sınırsız olan Allah'ın yardım ve inayetinden ümidini kesme!

Şairin Allah'tan umduğu yardım ve inayet, yine, sevgiliye kavuşma yolundaki beklentileridir.



9

1. I am not about to give up hope for my love because of the rival's torments. One does not give up faith just because of the fear of Satan.

In classical Ottoman poetry, the rival is not only described by a number of negative adjectives, but is also frequently likened to Satan. In this couplet, the rival represents Satan and ungodliness through his dark face, bad intentions, torments, and cruelty, while the beloved's white and beautiful countenance (often described by the word *mushaf*, a term literally meaning "codex" but typically used for the Qur'ān), pure heart, and granting of the hope of union represent religious faith.

2. I am weeping with desire for the pearl of union with my love. What of it? Don't pearl divers put their hope in the depths of the sea?

The lover's tears are here compared to a deep sea, and the poet/lover is a diver descending to the depths of this sea to seek out the pearl of union with the beloved. Just as pearls could not be obtained were there no deep seas to plumb, so can the pearl of union not be had without the spilling of tears.

3. I will not despair if I fail to see my love at the door. For it's well known that "as long as there is life, there is hope."

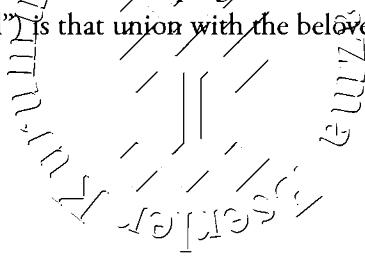
The beloved is the very soul (*cân*) or "life" of the lover. As such, the poet plays on the proverb "As long as there is life, there is hope" (*Çıkmaduk cândan ümîd* [*kesilmez*]; lit. "Hope [remains so long as] the soul abides") to refer to the beloved who does not appear at the door; that is, the beloved who does not leave the house.

4. What I hope for from my weeping is just a glimpse of your teeth. What one hopes for from the April cloud is the birth of the finest pearl.

The lover, in spilling tears like April rains from his cloud-like eyes, lives in the hope of being near the beloved's pearl-like teeth; that is, in the hope of seeing the beloved smile on him and grant him a kiss. The couplet also alludes to an old belief concerning the formation of pearls: it was thought that, in the month of April, oysters would come onto the shore and, opening their upper valve, allow the April rain to fall inside them; when the oysters later returned to the sea, the raindrops would be transformed into pearls.

5. Avnî, however great and unnumbered your crimes and sins, do not give up hope for the All Merciful's aid!

The poet's expectation in hoping for the aid and grace of God ("the All Merciful") is that union with the beloved will be granted.



Re

10[1]

1. Ten-i bî-câna müjeñ hançeri kim câna geçer
Haste-i ʿışka ecel şerbeti dermâna geçer

2. Görse ağyâr söger yüzüñe ʿâşık olana
Görüñ ol kâfiri kim dîn ile îmâna geçer

3. Hâr bakma dil-i vîrânuma ʿışka nazar it
Gördügüñ genc-i nihân mahzen-i vîrâna geçer

4. Kûy-i dilberde figânuma ider taʿn rakîb
Zâğ-ı nâ-sâzı görüñ mürg-i hoş-elhâna geçer

5. Çok varup geldügüme kûyına dildâr dimiş
ʿAvni ʿâşık degül ise buradan ya ne geçer

---

1 (10). AE /4a.

10. ŞİİR

1. (Ey sevgili;) benim neredeyse ölmüş bedenime saplanan kirpiğinin (hışımlı yan bakışının) hançeri bana can gibi gelir. Çünkü (aşk öyle bir hastalıktır ki); ecel şerbeti, aşk hastasına ilaç yerine geçer.

Dîvân şiirinde kılıç, hançer ve ok temreni gibi çelikten yapılmış kesici ve delici silahlar, su verilmek suretiyle keskinleştirildiği için bu aletler ile ilgili olarak "su" tanımlaması yapılmıştır. Âşıklar sevgilinin kılıcı, hançeri ve oku ile yaralanmayı büyük bir iştiyakla beklerler. Bunların su gibi yüreklerinin ateşini söndüreceğini düşünürler. Büyük şair Fuzulî'nin Su Kasidesi'nde söylediği gibi:

İste peykânın gönül hecrinde şevkim sâkin et
Susuzam bir gez bu sahrâda benim çün ara su

Bu beyitte de Avnî, sevgilinin kirpik hançerinin bedenini yaralamasını, ecel şerbeti içmek gibi düşünmektedir. Ancak sevgilinin, kirpik hançeri ile âşığa içirdiği bu ecel şerbeti, âşığın cansız bedenine yeniden can verecektir.

2. Rakip senin yüzüne âşık olanları gördüğünde, yüzlerine sövmeye başlıyor... Şu kâfire bakın ki, bir de (utanmadan) din ve iman sahibi diye geçiniyor.

Ağza, yüze ve göze sövmek, İslâm akaid kitaplarında küfrü gerektiren davranışlar arasında sayılmıştır. Şair beyitte her ne kadar rakibin doğrudan yüze, göze değil de; sevgilinin yüzüne âşık olanlara sövdüğünü söylüyorsa da "*söger yüzüne âşık olana*" ifadesinde "*sögmek*" *ve* "*yüzüne*" kelimelerini yan yana kullanarak bu akaid hükmüne göndermede bulunmuştur. Aslında ağyarın (rakip)

kâfir oluşu, asıl onun zalimliğinden ileri gelmektedir. O, âşığı sevgilisinden, canı bedeninden ayırmakla fıtrata müdahale etmiş, böylelikle en büyük cürüm olan zulmü işleyerek iman dairesinden çıkıp küfre saplanmıştır.

3. Bu yıkık ve viran gönlüme hor bakma da, (sen asıl orada bulunan) aşka nazar kıl! Çünkü gördüğün o gizli hazine, yıkık, viran mahzenin içerisinde bulunmaktadır.

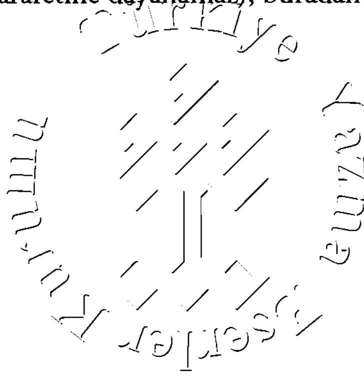
Avnî beyitte, hazinelerin viranelerde gizlendiği inancına telmihte bulunmaktadır. Âşığın gönlü viraneye; onun içinde bulunan aşk ise viranede gizlenmiş bulunan hazineye benzetilmiştir. Nasıl, viraneleri ehemmiyetsiz görmeyip, içindeki gizli hazineyi düşünmek gerekirse; âşıkların da perişan hâllerine, yıkık gönüllerine hor gözle bakmayıp, o gönüllerin içinde bulunan aşk adlı gizli hazineye nazar etmek gerekmektedir. Burada ayrıca sofîlerin kutsî hadis saydıkları, ancak sahih hadis kitaplarında bulunmayan *"Ben gizli bir hazine idim; bilinmemi istedim..."* sözüne de telmih vardır.

4. Rakip, sevgilinin civarında ettiğim feryat ve figanlardan dolayı beni ayıplıyor... Hele (şu) bet sesli kargaya bir bakın; (nasıl da) hoş ötüşlü bülbülü çekiştiriyor!

Âşık, sevgilinin evinin etrafında dolaşmakta ve onu görebilmek, ilgisini çekebilmek için ağlayıp inlemektedir. Bu durumu gören rakip de âşığın bu ağlayıp inlemelerini ayıplayıp her yerde bunun dedikodusunu yapmaktadır. Avnî, ağlayıp inleyen âşığı, hoş ötüşlü bülbüle; her yerde âşığı çekiştiren rakibi de bet sesli kargaya benzetmektedir. Beytin ikinci mısraındaki "*geçer*" sözcüğünü şair tevriyeli olarak kullanmıştır. Bu kelimenin "kendini .... yerine koymak", ".... olarak geçinmek" anlamı ile mısra şöyle değişik bir görünüm kazanmaktadır : "(Şu) bet sesli kargaya bir bakın; (nasıl da) kendisini hoş ötüşlü bülbül yerine koyuyor!"

5. Sevgili, mahallesine sık sık geldiğimi görünce, "Yahu, Avnî âşık değilse buradan ne diye geçip duruyor?" demekteymiş.

Burada sevgili tarafından âşığa yöneltilmiş sitemli bir tavrın yanında, yeni farkına varılmış bir durumun sevgilide uyandırdığı gizli ve işveli bir memnuniyetin şaşkınlıkla karışık ifadesi vardır. Ayrıca beytin ikinci mısraında geçen "*ya ne geçer*" ibaresini "*yana geçer*" şeklinde okursak, "*yana*" sözcüğünün muhtemel iki anlamına uygun olarak bu mısraı şu iki şekilde nesre çevirmemiz gerekmektedir: 1."Avnî eğer âşık değil ise, buradan yan tarafa geçer (yani yolu bize uğrayamaz, başka tarafa geçer." 2. "Avnî eğer âşık değil ise, (aşkın hararetine dayanamaz), buradan yanarak geçer."



10

1. My love, the dagger of your lashes stabs forth from your angry glance and quickens this near-lifeless body. Love is a sickness that is cured by the ambrosia of death.

In classical Ottoman poetry, cutting and piercing weapons such as swords, daggers, and arrowheads are sometimes described in terms of "water" (*cf.* #10/4, #41/2, #63/2), since water is used in the forging and the sharpening of the points of such objects. Lovers passionately await the wound caused by the beloved's sword, dagger, or arrow, thinking that - like water - these weapons will extinguish the flame in their heart. As the poet Fuzûlî says in a famed panegyric:

My lonely, passionate heart – call for the calming arrow
I thirst – go through this desert for me, find water for me

İste peykânın gönül hecrinde şevkim sâkin et
Susuzam bir gez bu sahrâda benim çün ara su

In Avnî's couplet, the wounding of the lover's body by the dagger of the beloved's eyelashes is thought of in terms of the sweetness of death, termed as "(drinking) death's sherbet" (*ecel şerbeti*) and here translated as "the ambrosia of death". However, even as the dagger of the beloved's lashes makes the lover drink death's sweet ambrosia, those same lashes give life to the lover's lifeless body.

2. The rival rains curses on the face of the lover of your face. Look at that blasphemer shamelessly pretending to religion and faith!

According to books outlining Islamic doctrine, cursing toward someone's mouth, face, or eyes is considered blasphemy. In this couplet, though the poet does not envision the rival as directly cursing in anyone's face or sight, he does bring together the words "face" (*yüz*) and "curse" (*sögmek*) in the phrase "curses on the lover of your face" (*söger yüzüñe 'âşık olana*) in such a way as to allude quite clearly to this article of doctrine. In fact, the blasphemy of the rival (*ağyâr*) is a direct result of his cruelty: in separating the love from his beloved and the soul from the body, he has intervened in creation, and, thus doing wrong by being so unjust, he has removed himself from religion and faith and strayed into blasphemy.

3. Do not look down on the ruins of my heart, but look instead on the love found there! The hidden treasure you see lies within this ruined cellar.

In this couplet, Avnî alludes to the belief that great treasures are typically found amongst ruins. The lover's heart is here likened to a ruin, while the love found within that heart is likened to a treasure concealed in that ruin. Just as one must not think of the dilapidated state of the ruin when considering the value of the treasure hidden within it, so should the beloved not look down on the lover's disheveled appearance or ruined heart, but rather look on the hidden treasure of love lying therein. This couplet also contains an allusion to the *hadith qudsi* - the words attributed to God that are not found in the Qur'ān - in which God states, "I was a hidden treasure, and loved to be known".

4. The rival reproaches me for weeping and wailing on that heart-stealer's corner. Look at the cawing crow going at the singing nightingale!

The lover wanders about in the vicinity of the beloved's house - *kûy*, here translated as "corner" - and weeps and wails in the hope of attracting the beloved's attention and thus catching sight of the beloved. Seeing this weeping and wailing, the rival disparages the

lover and spreads gossip about his actions. Avnî here compares the weeping and wailing lover to a pleasantly singing nightingale, and the slanderous rival to the cawing crow with its evil song. The verb “going at” (*geçer*) in the couplet’s second hemistich contains a double meaning (*tevriye*): it can also give to the line the meaning, “Look at the cawing crow, putting himself in the place of the singing nightingale”; that is, the crow imagines falsely that it is the nightingale.

5. My love sees me on the corner and says, “If Avnî is not in love, what on earth is he doing here?”

Here, alongside the rather reproachful attitude the beloved displays toward the lover, there is also a hidden but somewhat flirtatious attitude that the beloved seems to have just discovered. Additionally, the second hemistich’s phrase “what on earth is he doing here” (*yâ ne geçer*, یا نه كچر) can also be read as *yana geçer* (یانه كچر), in which case two other possible meanings of the beloved’s words emerge: (1) “If Avnî is not in love, he will leave and go somewhere else”; (2) “If Avnî is not in love, he will go away (from here) burning (with his passion).”

11[1]

1. Dili bülbül kılupdur ʻârızuñ üstindeki güller
Beni sevdâ ile başdan çıkarmışdur o kâküller

2. Eger ʻuşşâka derd ü mihnet ise ʻışkdan hâsil
Bi-hamdi'llâh ki vâfirdür bize ʻışkuñda hâsiller

3. Sabâ ʻıkd-i ser-i zülfüñi hall itmekde ʻâcizdür
Belî her kişiye âsân degüldür hall-i müşkiller

4. Ne nisbet aramızda kim gelür çün nûş-leb yâruñ[2]
Baña zehr-i gamı helvâ rakîbe zehr-i kâtiller

5. Senüñ ʻışkuñ ile dîvâne oldı niçe ferzâne
Senüñ sevdân ile mecnûn olupdur niçe ʻâkiller

6. Ne lâzım tîğ-ı müjgânı seni katl eylesün dimek
Bilürsüz ehl-i hâl olan olur bu söze kâ'iller

7. Eger deyr-i mugân tavfın ideydüñ ʻAvniyâ bir gün
Görürdüñ âteş-i meyden fürûzân şemʻ-i mahfiller

---

1 (11). AE /4b.

2 *Avnî Dîvânı*'nın Kemal Edip Ünsel neşrinde, bu beytin ilk mısraı,

Ne nisbet aramızda kim gelür çün nûş-i leb yârun

şeklinde okunmuştur. Ancak beytin anlam bütünlüğü göz önünde bulundurulduğunda, mısraın

"Ne nisbet aramızda kim gelür çün nûş-leb yârun" olarak okunması gerektiği anlaşılır.

11. ŞİİR

1. (Ey sevgili;) yanağının üzerindeki güller gönlümü bülbül eylemiştir. Kâküllerin ise beni sevda ile baştan çıkarmıştır.

Şair, sevgilisinin yanağının al al olmuş hâlini güle benzetiyor. "*Sevda*", çok kara, çok siyah anlamında bir sözcük olup, "*sevâd*"ın müennesi (dişili) durumundadır. Bir aşk hastalığı olan kara sevdayı (melankoli) da anlatır. Sevgilinin siyah kâkülleri ile "*sevda*" arasında renk açısından ilişki kurulmuştur. Ayrıca şair "baştan çıkarma" deyimini kullanarak kara sevdaya düşen âşığın, sevgilisinin uğrunda canını ve başını terk ettiğini, neredeyse ölmek üzere olduğunu anlatmak istemiştir.

2. Eğer aşk (alış verişin)de âşığın kazancı dert ve sıkıntı ise; Allah'a şükürler olsun ki, senin aşkın(ın pazarın)da oldukça fazla kâr etmişiz.

3. Saba yeli zülfünün ucundaki düğümleri çözmekte acze düşmüştür. Tabi ya! Müşkülleri (zor meseleleri) çözmek, öyle her kişinin harcı mıdır?

Sevgilinin zülfü misk (müşk) gibi simsiyah ve kokuludur, yani "müşkîn"dir. Zülfün sıfatı olan "müşkîn" ile metinde geçen "müşkil" arasında ses benzerliği vardır.

4. Rakip ile bizim aramızda nasıl bir benzerlik olsun ki; tatlı dudaklı sevgili(den ayrı kalış) düşüncesi ve kederi bize helva gibi (tatlı); rakibe ise öldürücü zehir gibi (acı) gelir!

Klasik edebiyatımızda âşık, sevgilinin yolunda olmaktan, hasreti ile yanmaktan, onun hışımlı yan bakışının (gamzesinin) oku ile yaralanmaktan memnundur. Sevgilinin hasreti ile yanmak bahar

rüzgârı gibi ferahlandırmakta; ayrılığının verdiği sıkıntı ve keder de ona şarap, bal veya helva gibi tatlı gelmektedir. Hâlbuki rakip, aşkın bu yüksek hâllerinden mahrum olup, sevgilinin yolunda sıkıntılara katlanmanın güzelliğinden ve ondan ayrı oluşun gamı ile keyif almaktan uzaktır. Bu sebeple bu sıkıntı ve keder ona helâk edici bir zehir kadar acı gelir.

5. (Sen öyle erişilmez güzellikte bir sevgilisin ki), nice bilgeler senin aşkın ile dîvâneleşti; nice akıl sahipleri de senin sevdan uğruna Mecnun'a döndü.

6. (Benim için, o sevgilinin) "kirpik okları seni katletsin!" demeye ne gerek var?... Gönül ehli olanlar zaten bu söze dünden razıdırlar!

Şair, "*ehl-i hâl olanlar*" sözü ile âşıkları, daha doğrusu kendisini kastetmektedir. Âşıklar zaten sevgilinin kirpiklerinin (hışımlı yan bakış) okunun sinelerine saplanmasını ve bu yara ile ölmeyi can u gönülden istemektedirler. Bunu onlar için bir beddua sözü olarak söylemeye hiç gerek yoktur. Böyle bir şey âşık için mutluluk vesilesidir.

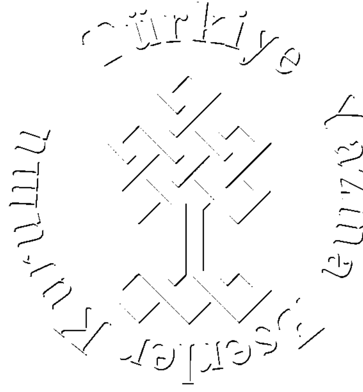
7. Ey Avnî; eğer bir gün ateşperestlerin tapınağın(a benzeyen meyhaney)i ziyaret etseydin, bu kilisenin mahfilinde şarap ateşinden tutuşan mumları görürdün.

Beyitte geçen ve meyhanenin sembolü olarak kullanılan "*deyr-i mugân*" (Mecusi tapınağı), "*tavf*" (kiliseyi ziyaret, tavaf) ve "*mey*" (şarap) gibi tabirler tasavvufi düşünce sistemi içerisinde mecaz unsurları olarak yer almaktadırlar. Şair, her gün meyhaneye gelen harabad ehlini tapınak müdavimleri gibi düşünmekte; tapınağa sürekli gidenlerin ilahi nura muhatap olacakları gibi, meyhane ehlinin de orada kandile benzeyen kadehlerin içinde mum gibi parlayan şarabın ışığını göreceklerini söylemektedir. Burada meyhane ile tekke; şarap ile de ilahi aşk anlatılmak istenmiştir.

Bakî bir gazelinde bu hususu başka bir bağlamda şöyle dile getirmiştir:

Devr-i meclis ki safa câmiinün çemberidür
Âb-ı rengîn ile kandîl-i fürûzânı kadeh

Meyhanede içki içmek için halka şeklinde oturan şarap düşkünleri, zevk ve safa camiinin kandillerinin asılı olduğu çember gibidir; içindeki renkli suyu ile (meyhane müdavimlerinin ellerinde tuttukları) kadehler de (o çemberin) ışık saçan kandilleridir.



11

1. My love, the roses of your cheeks have made a nightingale of my heart, and lust for your locks has struck me down.

Here, the poet likens the beloved's reddened cheeks to roses. The word *sevdâ* - here translated as "lust" - literally means "very dark, very black", and is the feminine plural of the word *sevâd*. It is also used to refer to the "dark passion" or melancholy of a despairing lover. In this couplet, a likeness is struck between the beloved's dark-colored bangs (*kâkül*) and the lover's "dark" passion. Apart from this, the poet also uses the idiom "strike one down" (*baştan çıkarmak*; lit. "remove one's head") to show how the lover, in his "dark passion" for the beloved, has effectively given his own life and head for the sake of the beloved, and is thus on the verge of death.

2. If pain and torment is the profit of love, praise be to God, we have earned much in the market of your love.

3. The morning breeze proved too weak to untangle your curls. What of it? Untangling difficult ties is not easy for all.

The curls of the beloved's hair are as black and fragrant as musk (*müşk*), a fact which could be described by the adjective *müşkîn* ("musky"). In this couplet, the adjective "difficult" (*müşkil*) - used to describe the beloved's curls - is an echo of the unused but relevant word *müşkîn*.

4. How can the rival and I be compared? For the poison of separation from my sweet-lipped[1] *love is manna to me but venom to him.*

In classical Ottoman poetry, the lover is happy to be on the road to the beloved, happy to burn with longing for the beloved, and happy to be wounded by the arrow of the beloved's merest glance. To burn with longing for the beloved is as refreshing for the lover as a spring breeze, while the trouble and grief caused by separation are as sweet for the lover as wine, honey, and halvah (*helvâ*), the last of which is here translated as "manna". The rival, however, is bereft of such keen understanding, and so he is far from taking pleasure in being apart from the beloved and far from the beauties of enduring the pains necessary on the road to the beloved. As a result, trouble and grief are, to him, just so much murderous venom.

5. Your beauty is so unassailable that for love of you, many of the wise have lost their wits and, in desire for you, many of the sane have lost their minds.

The word *mecnûn* - here translated as "lost their minds" - has an allusive double meaning (*tevriye*): the word is both a participle meaning "gone insane" and the proper noun *Mecnûn*, referring to the story of Laylā and Majnūn, with Majnūn being the archetypal lover who has gone mad with love (*cf.* #4/2, #17/6, #24/1, #25/4, #38/2, #55/4). Thus, the relevant phrase in the second hemistich can be read as either "many of the sane have lost their minds" or "many of the sane have become Majnūn". As the Arabic script lacks uppercase letters, both meanings are equally possible and, indeed, almost certainly intentional.

---

1 In Kemal Edip Ünsel's edition of Avnî's collected poems, the first hemistich of this poem's fourth couplet is transcribed as *Ne nisbet aramızda kim gelür çün* **nûş-i leb yârun** ("the sweetness of my love's lips"). However, when the meaning of the couplet as a whole is taken into consideration, it is understood that this hemistich should be read as *Ne nisbet aramızda kim gelür çün* **nûş-leb yârun** ("my sweet-lipped love").

6. What need is there to say of me, "Let the arrows of your love's lashes cut you down"? For those who know what it is to love have already obeyed this command.

By the phrase *ehl-i hâl olan* - here translated as "those who know what it is to love" - the poet is in fact referring to himself. Lovers - that is, "those who know what it is to love" - desire, with their whole heart and soul, that the arrows of the beloved's eyelashes pierce their breast. For them, to state that such a thing might happen is by no means a curse but, on the contrary, a cause for joy.

7. Avnî, if one day you were to worship at the tavern-like altar of the worshipers of fire, you would see the candles of the chancel lit up by the fire of wine.

The expression "the altar of the fire worshipers" (*deyr-i mugân*) - referring to Zoroastrian temples but also used as a symbol for a tavern - and the words "worship" (*tavf*, lit. "circumambulation") and "wine" (*mey*) are used figuratively in the system of Sufi thought. In this couplet, the poet envisions the frequenters of the tavern as worshipers at an altar or temple, and says that the taverngoers will see the wine in their lamp-shaped cups shining like a candle, just as the worshipers at the temple will be recipients of the divine light. In this, the tavern is likened to a dervish lodge, while wine is likened to divine love. The poet Bâkî expressed this same matter rather differently in the following couplet:

The circle of drinkers is the chandelier in the mosque of joy
And their cups of wine all blushed red are the bright light that those lamps shed

Devr-i meclis ki safâ câmiinün çemberidür
Âb-ı rengîn ile kandîl-i fürûzânı kadeh

12[1]

1. Ebr-i müjem ayağuña gevher-nisârdur
Mir'ât-ı dil cemâlüñe âyîne-dârdur

2. Dil hânesine kılsa hayalüñ şehi nüzûl
Yüzüm bisâtı ayağına zer-nigârdur

3. Zehr-i firâk gerçi dili haste eyledi
Vasluñ şerâbına yine ümmîd-vârdur

4. Cânum ümîd-vârdurur tîğ-i gamzeñe
Gözüm izüñ türâbına pür-intizârdur

5. Bî-ihtiyâr yârini kendüye râm ider
'Avni anuñ ki tâli'i vü bahtı yârdur

1 (12). AE /4b.

12. ŞİİR

1. (Ey sevgili;) kirpiklerimin bulutu senin ayağına (inci gibi gözyaşları) saçmaktadır. Gönlümün levhası ise, senin yüzünün güzelliğine ayna tutmaktadır.

Beyitte, gelinlerin ayağına saçı saçma âdetine ve onların meşşata denilen süsleyici kadın tarafından süslenmesi uygulamasına telmihte bulunulmuştur. Şair, sevgilinin aşkı ile sürekli ağladığını ve onun yüzünün hayalini bir an için bile olsun kalbinden çıkaramadığını söylüyor.

2. Senin hayalinin padişahı gönlümün sarayına konuk olsa, (sararmış) yüzüm, altın nakışlarla işlenmiş bir döşek gibi, (onun) ayağının altına serilmeye hazırdır.

Sevgilinin hayali, bir padişah gibi âşığın gönlünün hanesini şereflendirmiştir. Âşık bu çok yüksek konuğu şanına layık bir şekilde ağırlamak için, aşkın ve ayrılığın acısı ile sararmış yüzünü, altınla işlenmiş bir döşek gibi onun ayağının altına sermiştir.

Burada da, Osmanlı ülkesinde padişahların bir yeri ziyaretinde atlarının ayakları altına rengârenk kıymetli ipek kumaşlar serilmesi (pây-endâz) âdetine telmih yapılmaktadır.

3. Gönlüm ayrılığın zehri ile hastalandı ama, yine de vuslat ilacından ümidini kesmedi.

4. Canım senin hışımlı yan bakışının kılıcından ümitvardır; gözüm ise, ayağının toprağına kavuşmayı beklemektedir.

Dîvân şiirinde kılıç, hançer, okun temreni gibi çelikten mamûl silahlar, su verilerek sertleştirildikleri için, suyu hatırlatırlar. Beyitte

de âşık, sevgilinin ayrılığının ateşinde yanmış ve hastalanmıştır. Hastanın su beklemesi gibi, âşık da sevgilinin kanlı gözlerinin suyunda çelikleşmiş kirpiğinin kılıcını istemektedir. Bu kılıç, âşığın sinesine saplanacak ve onun susuzluğunu giderecektir. Bu konu ile ilgili olarak ayrıca 10. şiirin 1., 41. şiirin 2. ve 63. şiirin 2. beyitlerinin izahına da bakılabilir. Ayrıca, âşıklar sevgilinin ayağının toprağına yüzlerini, gözlerini sürmek isterler. Çünkü sevgilinin ayağının toprağı, göze cila veren tutiya (sürme) gibidir. Beyitte buna telmihte bulunulmuştur.

5. Ey Avnî; bir kişinin talihi ve bahtı yâr olursa, sevdiği, ona kendiliğinden bağlanır.

12

1. My love, the cloud of my lashes rains pearls of tears down on your feet, while the tablet of my heart holds up a mirror only to reflect the beauty of your face.

In this couplet, there is an allusion to the custom of strewing such things as money, pearls, candy, or grain at the feet of the bride, as well as to the beautification of the bride by the woman - called the *meşşâta* - whose job this is. Here, the poet states that he weeps without cease from his love for the beloved, and that he cannot remove the image of the beloved's face from his heart for even an instant.

2. Should the sultan of your image deign to be a guest in the palace of my heart, my pale face is a gilded carpet at that sultan's feet.

The image or thought of the beloved honors the abode that is the lover's heart as much as if the beloved were a sultan (*cf.* #23/5, #39/5, #50/5, #68/2). So that the lover may properly receive this honored guest, he lays out his face - which has gone pale from the pain of love and separation - at the feet of the beloved as if it were a carpet or bedding inlaid with gold.

There is also an allusion in this couplet to the tradition of laying out fine, colorful silk fabrics or carpets (*pây-endâz*) before the horses of the Ottoman sultan whenever he pays a visit somewhere (*cf.* #13/1).

3. Though the poison of separation has sickened my heart, my heart still has hope of the curative wine of union.

4. In my soul there is hope for the sword of your angry glance, and my eyes still await the dust of your footprint.

In classical Ottoman poetry, steel weapons such as swords, daggers, and arrowheads are often used as tropes for water, since water is used in the hardening process of such weapons. In this couplet, the lover, separated from his beloved, has burned in fire and sickened. Just as the sick need water, so does the lover need the sword of the beloved's eyelashes, which have been hardened like steel in tears of blood: this sword will pierce the lover's breast and quench his thirst. This same series of associations is touched upon in #10, couplet 1; #41, couplet 2; and #63, couplet 2 (*qq.v.*). Apart from this, lovers also desire to rub their faces and eyes in the dust at their beloved's feet. This is because the dust of the beloved's footprint is, for the lover, like kohl or collyrium (*tûtiyâ*) giving luster to the eyes (*v.* #70/3; *cf.* #33/1, #51/5, #63/1, #72/1). This is what Avnî's couplet is alluding to here.

5. Avnî, if one's fortune and fate is love, then what he loves is bound to him no matter what.

13[1]

1. Çün sabâ fasl-ı hazânda gülşene dîbâ döşer
Hak budur her nakşı yirinde olup zîbâ düşer

2. Niçe tenhâ âsitânın öpmege fursat bulam
Kûyına ʿazm eylesem sâyem baña hem-pâ düşer

3. Zülfüñüñ vasfında tûmâr eylesem eşʿârumı
Kaşlaruñ vasfında olan cümleye tuğrâ düşer

4. Mihr ü meh âb içre ʿarz-ı hüsn iderlermiş saña
Lîk kadri anlaruñ bu işden aşağa düşer

5. Bâğa servini hırâmân itse ol ruhsârı gül
Naʿra-ı bülbülle gülşen sahnına gavgâ düşer

6. Ehl-i [dehre] ʿâlemüñ maʿmûresin ʿarz itseler[2]
Ehl-i fakruñ hissesine mülk-i istiğnâ düşer

7. ʿAvniyâ dil virmek ol dildâra düşmezdi baña
Bir düşecek yir arayuban göñül ammâ düşer

---

1 (13). AE /5a.

2 Yazma nüshada bu beytin ilk mısraındaki "*ehl-i dehre*" tamlamasındaki "*dehre*" kelimesi yoktur. Vezin gereği ve anlamın tamamlanması için buraya bir kapalı ve bir açık heceden mürekkep bir kelimenin ilave edilmesi gerekmektedir. Dîvânı yeni harflerle neşredenlerden Saffet Sıtkı, baş tarafa bir "*cümle*" kelimesi getirip daha sonra gelen "*ehl*" ve "ʿ*âlemüñ*" kelimelerini "*ehl-i ʿâlemüñ*" şeklinde terkipli okumuş; Kemal Edib Ünsal ise "*ehl*" sözcüğünden sonra "*dehre*" kelimesini ilave ederek terkip yapmıştır. Biz beytin bütünlüğüne daha uygun olan "*dehre*" kelimesini tercih ettik

13. ŞİİR

1. Sonbahar mevsiminde saba rüzgârı gül bahçesinin zeminine renkli ipekten bir döşek döşediğinde, (o döşeğin) her nakşının yerli yerine oturduğunu ve çok yakıştığını görürsün.

Sonbahar gelmiş ve ağaçlardan kopan rengârenk yapraklar gül bahçesinin zeminine yayılmıştır. Bu durumu şair, saba rüzgârının zemine renkli ipeklerden bir sergi yayması şeklinde düşünmüştür. Bu sergi sonbahar mevsiminin bitiminden sonra gül bahçesi ülkesini teşrif edecek olan ilkbahar sultanını (veya gül padişahını) karşılamak için onun ayağının altına serilen ipek kumaşlardan yaygıdır. Padişahların karşılanması esnasında onların atlarının ayakları altına serilen bu kıymetli kumaşlardan yaygıya "pây-endâz" denilmekteydi.

2. (O sevgilinin) eşiğini tenhada öpmeye nasıl fırsat bulacağım ki; ne zaman mahallesine doğru yola çıksam, gölgem hemen ayağıma dolaşıveriyor!

3. (Senin) saçlarının güzelliğini anlattığım şiirlerimi bir ferman hâlinde düzenlesem, kaşlarının vasfında yazdıklarım o tomarın üzerindeki tuğra yerine geçer.

Şair, sevgilinin dalga dalga saçlarını anlatmak için yazdığı tomar hâlindeki şiirleri güzellik ülkesinin fermanına benzetiyor. Bu fermanın tuğrası da onun kaşlarının güzelliğini anlattığı şiirlerdir. Şekil olarak kaşa benzeyen tuğralar fermanların üst kısmına nakş edilir ve padişahın imzası yerine geçerdi.

4. Güneş ve ay suya aksederek sana güzelliklerini gösterirlermiş... Ama (bilmiyorlar ki), onların değerleri bu sebepten dolayı boyuna aşağıya düşüp durmaktadır.

Şair, güneş ve ay gibi gökyüzü cisimlerinin sudaki yansımalarını, onların kendilerini sevgilinin yüzü ile kıyaslamaya kalkmalarından dolayı değerlerinin düşmesi şeklinde göstererek hüsnütalil yapmaktadır.

Avnî, ayrıca güneş ve ayın bütün parlaklıklarına rağmen battıklarını, dolayısıyla değerlerini yitirdiklerini; buna karşılık, sevgilinin güzel yüzünün hiçbir zaman değer ve kıymetten düşmediğini ifade ediyor.

5. O, yanakları gül gül olan sevgili, servi boyu ile bağda salına salına yürümeye başlasa, (yanağının gülüne âşık olan) bülbüllerin çılgınca naraları yüzünden, gül bahçesinin ortasında kargaşa meydana gelir.

Şair, bülbül ile sevgilinin güzelliği karşısında kendinden geçerek inleyen âşıkları kastetmektedir.

6. İnsanoğluna şu dünya denen bayındır şehri(n tamamını) verseler; fakr ehlinin hissesine o şehirde istiğna (tok gözlülük, kanaatkârlık) evi düşer.

Metinde geçen "*ma'mûre*" sözcüğü, "bayındır yer, kasaba, şehir" demektir. "*Mülk*" kelimesi ise, birçok değişik anlama gelmekle birlikte, beytin bağlamı içerisinde düşünüldüğünde "ev", hatta -fakr ehlinin hissesine düşen "*mülk-i istiğnâ*" söz konusu olduğunda- "küçük ev, kulübe" karşılığında kullanılmıştır.

Şaire göre, insanoğlunun gözü hiçbir zaman doymamakta ve dünya şehrinin tamamını istemektedir. Bu bayındır şehirde fakrı yani yoksulluğu seçen Hak yolunun yolcularının hissesine ise istiğna, yani ihtiyaçsızlık, tenezzülsüzlük kulübesi düşmektedir. "Fakr" lügatte yoksulluk, fakirlik anlamına gelmekte ise de, önemli bir sufî ıstılahı olarak dervişliği, salikin, hiçbir şeye malik ve sahip olmadığının şuurunda olması ve her şeyin gerçek sahibi ve malikinin Allah olduğunun bilincinde olmasını anlatır. Bu ise, Hak yolu yolcusunun Hak'ta fâni olması ve kendisini her zaman Allah'a muhtaç bilmesi

demektir. Bu duruma gelen bir salik, Allah'ın kendisine yeterli olduğuna inanarak, ondan başkasına ihtiyaç duymaz ve Allah'tan gayrı hiçbir şeye tenezzül etmez. Bu ise istiğna hâlidir.

7. Ey Avnî; o (güzellik ülkesinin padişahı olan) sevgiliye gönül vermek bana göre bir şey değildi; ama (ne yapayım ki) gönül, (dilenci gibi), yıkılacak bir yer aradı ve gidip oraya düşüverdi.

Beytin birinci mısraındaki "*düş-*" fiili yaraşmak, yakışmak, uygun düşmek anlamında olup, âşığın sevgiliye gönül verirken yaptığı şeyin büyüklüğünü, uygunsuzluğunu anlatmaktadır. İkinci mısradaki "*düş-*" fiili ise argoda "dilenmek için askıntı olmak, musallat olmak, bir kapıya yıkılmak" manasında kullanılarak sevgilinin bütün ilgisiz (müstağni) tavırlarına rağmen âşığın ona gönlünü bağlamasındaki ısrarını ifade etmiştir. Şair, sevgiliyi padişaha; âşığı ise dilenciye benzetmekte ve klasik edebiyatımızda çokça rastlanan padişah-dilenci (şah u geda) ilişkisine göndermede bulunmaktadır.

13

1. In autumn, when the morning breeze spreads fine taffeta over the rosegarden, you will see that every stitch is in its place and suits the whole.

Autumn has come and the colorful leaves have fallen from the trees and covered the ground in the rose garden. Here, the poet has envisioned this as the morning breeze spreading a fine, colorful taffeta silk mat (*dîbâ*) out on the ground. This mat is the same silk cloth that, after autumn has ended, will be spread out in the rose garden to receive the spring, also called the "rose sultan". The fine fabrics that were laid out before the feet of the sultan's horses so as to properly receive the sultan were called *pây-endâz* (*v.* #12/2).

2. How can I ever be alone to kiss the doorstep of my love, when every step I take toward my love's street is shadowed by my shadow.

3. Were I to put all my odes to your hair into a single scroll of edict, all my odes to your brow would serve as seal to that scroll.

Here, the poet likens the poems that he has written on the wavy hair of the beloved and collected in a scroll to an imperial edict (*fermân*) writ in the land of beauty. The calligraphic seal (*tuğra*) on this scroll is the poems he has written on the beloved's brow. Calligraphic seals, which are somewhat reminiscent of eyebrows in terms of shape, were inscribed at the top of all imperial edicts, and served as the sultan's personal signature.

4. It is to you that the sun and moon reflected in the water are showing off their beauty, and yet they fail to see how this makes their value fall yet lower.

In this couplet, the poet imagines the sun and the moon reflecting in the water as those heavenly bodies' attempt to compare themselves with the beloved's face, a comparison which in fact lowers the sun and moon's worth. This is an example of the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology.

Avnî also expresses here how the value of the sun and moon is lost owing to the fact that, no matter how bright they may be, they still set every day, whereas the beauty of the beloved's face never sets, and so its value never falls.

5. Were the rose-cheeked beloved to start swaying through the garden with the cypress-tall beauty, the mad cries of the nightingale would wreak havoc in the garden.

With the word "nightingale" (*bülbül*), the poet means the lovers who go into ecstasy before the beauty of the beloved and begin to groan.

6. If they were to grant the whole of this great city to this world's people[1]*, the lot that fell to the poor would be a hovel of content.*

1 In the handwritten manuscript copy, the word dehre ("to the world") is absent from the phrase ehl-i dehre ("to the world's people") in the first hemistich of this poem's sixth couplet. In order to complete the meaning according to the meter of the poem, a word composed of one heavy syllable followed by one light syllable (· –) needs to be added. In the edition published by Saffet Sıtkı, the word cümle ("all") was added at the beginning of the hemistich, with the subsequent words ehl ("people") and 'âlemüñ ("of the world") being brought together as the phrase ehl-i 'âlemüñ; while in Kemal Edip Ünsel's edition, the phrase ehl-i dehre was constructed by adding dehre after ehl. Here, I have preferred the word dehre as being more suited to the meaning of the couplet as a whole.

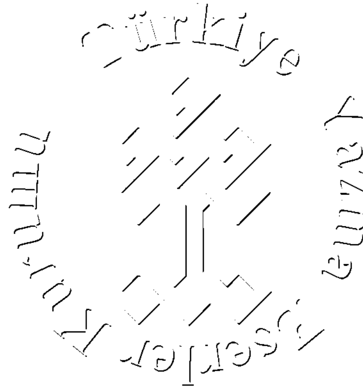
The word *ma'mûre* - here translated as "great city" - means "cultivated or developed place, town, city". The word *mülk* in the couplet's second hemistich has a number of different meanings, but when considered in the context of the couplet, the most appropriate of these meanings is "house, home", and in fact - seeing as the lot that falls to "the poor" (*ehl-i fakr*) is a place of "content" (*istiğnâ*) - the word might best be read as "small house, cabin". Here, it has been translated as "hovel".

In the mind of the poet here, human beings are never satisfied, but want the whole of the great city of the world for themselves. Within this developed city, the lot that has fallen to those who, choosing poverty, are in fact following God's path, is a small hut or cabin of contentment, where one's needs are few. Though the word *fakr* literally means "poverty", it is also an important Sufi term referring to the act of being a dervish, a spiritual wayfarer who is fully aware that he or she can possess nothing because God is the true owner and possessor of all things. Effectively, this awareness is the same as the annihilation of the wayfarer's self in God (*fenâ fi'l-llâh*), with the wayfarer knowing that he or she is necessarily "poor" or "needy" (*muhtâc*) toward God. The wayfarer who has come to this station believes that God alone is sufficient and that he or she needs nothing more and will not lower himself or herself to anything other than God. This is the state of contentment or equanimity.

7. Avnî, it was not for you to give your heart to that beloved, and yet, like a beggar, your heart sought out a place set for ruin and there collapsed.

The verb *düşmek* (lit., "to fall") in the first hemistich of this couplet means idiomatically "to suit, to befit, to be suitable", and is used to refer to the importance and inappropriateness of what the lover has done in giving his heart to the beloved. Here, the verb is translated as "it was not for you". As for the verb *düşmek*

in the couplet's second hemistich, there it is used in its colloquial meaning of "to pester by begging, to be a bother, to fall in a heap before a door", and expresses how the lover - in spite of the beloved's indifferent (*müstağnî*) attitude - has nonetheless insisted on binding his heart to that beloved. In this, the poet is comparing the beloved to the sultan and the lover to a beggar, and thereby making reference to the sultan-beggar (*şâh u gedâ*) relationship frequently found in classical Ottoman poetry.



14[1]

1. Bir güneş yüzlü melek gördüm ki ʻâlem mâhıdur
Ol kara sünbülleri ʻâşıklarınuñ âhıdur

2. Karalar geymiş meh-i tâbân gibi ol serv-i nâz
Mülk-i Efrengüñ meger kim hüsn içinde şâhıdur

3. ʻUkde-i zünnârına her kimse kim dil bağlamaz
Ehl-i îmân olmaz ol ʻâşıklaruñ güm-râhıdur

4. Gamzesi öldürdügine lebleri cânlar virür
Var ise ol rûh-bahşuñ dîn-i ʻÎsâ râhıdur

5. ʻAvniyâ kılma gümân kim saña râm ola nigâr
Sen Sitanbul şâhısuñ ol [da] Kalâtâ şâhıdur

---

1 (14). AE /5b.

14. ŞİİR

1. Yüzü öylesine güneş (gibi parlak) bir melek gördüm ki; âlemin ışık saçan dolunayıdır. Onun sümbül (gibi) simsiyah (saçları) da âşıklarının ahlarıdır.

Şair, sevgiliyi önce güneş gibi parlak yüzlü bir meleğe benzetmekte; daha sonra da onu âleme ışık veren bir dolunaya teşbih etmektedir. Sevgilinin yanağının iki yanını kaplayan sümbül görünümündeki zülüfleri ise, ona âşık olanların sinelerinden yükselen ahların dumanıdır. Bu ahlar, seher vakti âşıkların yanık bağırlarından ateşli dumanlar hâlinde göğe yükselmiş ve siyah bulutlar gibi dolunayın etrafını kuşatmıştır. "*Âlem mahıdır*" ibaresini "âlem onun mahıdır" şeklinde anlayacak olursak, beyitten "*bütün dünyanın güzelleri, ay gibi ışığını ondan almakta, onun yüzünün parlaklığı karşısında bütün diğer güzeller ay gibi sönük kalmaktadır*" anlamı çıkar. Beytin birinci mısraında sevgili için kullanılan "*güneş yüzlü melek*" tanımlamasında, "güneş" ile "melek" unsurları birlikte zikredilmek suretiyle, güneşin tarih içerisinde ortaya çıkan bazı marijinal inanç gruplarında (Yezidilik gibi) en yüksek melek (Tavus-ı kutsî, Cebrail) olarak kabul edilmesi inancına telmihte bulunulmuştur.

2. Karalar giyinmiş bir dolunay gibi nazlı nazlı salınan o servi boylu (sevgili), tıpkı Frenk ülkesinin güzellikler içerisindeki padişahı gibidir.

Beyitte, siyah elbiseler (siyah Hristiyan cüppesi) içinde bütün güzelliği ile dikkatleri çeken sevgili, boyunun posunun düzgünlüğü ve uzunluğu ile önce servi ağacına benzetilmiş; sonra bu hâli ile gökyüzünün karanlığı içerisinde parlayan dolunaya teşbih edilmiş ve nihayet bütün bu özellikleri ile bu sefer Frenk (Galata) ülkesinin güzellik padişahı gibi düşünülmüştür.

3. (O Hristiyan güzelinin) belindeki zünnarın düğümüne gönlünü bağlamayanlar, iman ehli sayılmazlar. O kişiler, âşıkların yoldan çıkmış olanlarıdır.

İslâm akaid kitaplarında, Hristiyanlığın göstergesi olan, bele zünnar kuşanmak, ef'al-i küfürden (küfre götüren davranış) sayılmıştır. Beyitte ise bunun tam tersi olarak, Hristiyan güzelinin belindeki zünnarın düğümüne gönül bağlamayanın iman ehli sayılmayacağı ve o kişinin âşıkların yoldan çıkmışı olduğu ifade edilmektedir. Bunlar, daha önce de ifade edildiği gibi, asıl anlamını tasavvufî düşünce sistemi içerisinde bulan mecazî nitelikli ifadelerdir.

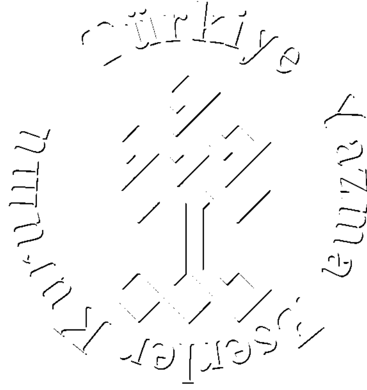
4. (O güzel sevgilinin) hışımlı / yan bakışının öldürdüğüne, dudakları can bağışlamaktadır. Galiba, o ruh veren güzelin dini, Hz. İsa'nın yoludur.

Bilindiği gibi, Hz. İsa, mucizevî nefesi ile ölüleri diriltmiştir. Sevgili de (Hz. Musa gibi gazaplı) gamzesinin, ciğer delen okları ve keskin kılıçları ile helâk ettiği âşıklarına, dudaklarından dökülen bir vuslat vaadi ile (veya bir öpücüğü ile) tekrar hayat vermekte ve onların ölmüş ruhlarını diriltmektedir.

5. Ey Avnî; gönül verdiğin o (Hristiyan) güzelinin sana râm olacağını asla umma!. Çünkü sen, (nihayetinde) İstanbul'un şahısın; o ise (güzellik ülkesinin başkenti olan ve içinde, cennet gibi, hurilerin dolaştığı) Galata'nın padişahıdır.

Avnî Dîvânı'nda, estetik unsur olarak geçen iki yer adına tesadüf edilir. Bunun biri İstanbul; diğeri de Kalata (Galata)'dır. İstanbul, aynı zamanda kudretli bir sultan olan şairin ikamet ettiği ve sarayının da içinde bulunduğu asıl şehirdir. Galata ise gayr-i müslimlerin yaşadığı ve Müslüman unsurun pek fazla uğramadığı semtin adıdır. Galata'da daha çok Hristiyanlar yaşadığı için buraya "Frengistan" da denilmekteydi. Avnî'ye göre; içerisinde dolaşan huri gibi güzellerle, Galata'yı görenler, Firdevs cennetine gönül vermez olurlar. Orada nazlı nazlı salınan servi boylu sevgiliyi görenler de

(cennette biten) servi ağacını hatırlarına bile getirmezler.[1] Şair yukarıdaki beyitte sevgilinin padişah olduğu Galata ile kendisinin padişah olduğu İstanbul'u mukayese etmekte; tabii olarak Galata'yı üstün görerek, oranın padişahı olan sevgilinin, Galata'dan daha aşağı olan İstanbul'un padişahı olan kendisine baş eğemeyeceğini düşünmektedir.



1 Bkz. 60. şiirin 1. beyti ve açıklaması.

14

1. I saw an angel whose face was so like the sun it was the world's light-scattering moon, and the black hyacinths of that angel's hair were the sighs of lovers.

Here, the poet first compares the beloved to an angel whose brilliant face is like the sun, and he then likens the beloved to a full moon shedding light on the world. The two hyacinth-like sidelocks of hair framing the beloved's cheeks are, in fact, shown to be the smoke of the lovers' sighs rising from their breast. The fiery smoke of the lovers' cries of "Ah!" rises from their burned breast up to the skies, where it encircles the full moon like black clouds.

If the phrase "the world's moon" (*'âlem mâhı*) is interpreted as "the world is (the beloved's) moon", the meaning of the couplet can be read as follows: "All of the world's beauties receive their moon-like light from the beloved, and so the light of all of the world's beauties is dim beside the brilliance of that beloved's face." The description of the beloved in the couplet's first hemistich as "an angel whose face is like the sun" (*güneş yüzlü melek*), by using the words "angel" and "sun" together, alludes to the belief of certain groups such as the Yazidi that the sun is the supreme angel, Gabriel or the Peacock Angel (*Melek Tâvûs*).

2. A full moon clad all in black, that cypress-tall flirt swayed like a sultan among the beauties of the land of the Franks.

In this couplet, attracting a great deal of attention dressed entirely in black - the black vestments worn by Christians - the beloved is likened to a cypress tree in stature and height and, extending

this depiction, to a full moon shining amidst the blackness of the sky. In the couplet's second hemistich, all of these attributes are brought together to depict the beloved as the sultan of the land of the "Franks", or Christian Europeans, by which is meant Galata, which was, in Ottoman times, the largely non-Muslim area across the Golden Horn from the city of Istanbul proper.

3. Those who do not bind their heart to the knot on the cincture of that Christian beauty are not people of faith, but people who have gone astray.

In books outlining Islamic doctrine, to put on the rope cincture (*zünnâr*) that was a mark of the Christians was deemed an action that put one outside the faith of Islam (*ef'âl-i küfr*). In this couplet, exactly the opposite is pronounced to be the case: any who fail to bind their heart to the knot on this Christian beloved's cincture are no longer deemed "people of faith" (*ehl-i îmân*), but are considered to have gone astray from the lover's path. It should be kept in mind, as stated above, that all of these are figurative tropes used within the system of Sufi thought.

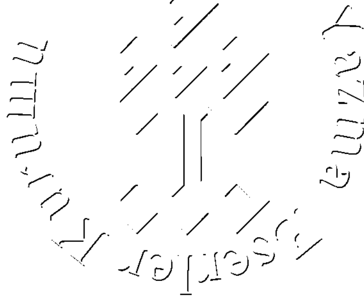
4. He who was killed by the angry glance of his love is given life by his love's lips. That lifegiver's path is surely the faith of Jesus.

Jesus resurrects the dead with his miraculous breath. The indignant glance of the beloved, like Moses' glance, kills lovers with its heart-piercing arrows and sharp swords, while the promise of union or of a kiss that comes from the beloved's lips gives life back, resurrecting the dead souls of lovers.

5. Avnî, do not expect that idol to submit to you. You are Istanbul's ruler, but that idol rules Galata.

In Avnî's poetry, we encounter two place names that are used as aesthetic devices: one is Istanbul, and the other is Kalata (Galata). Istanbul is the true city, the location of the palace and the residence

of this powerful poet-sultan. Galata, on the other hand, is where the non-Muslims live, the name of a district to which Muslims do not often go. As Galata was populated mainly by Christians, it was also referred to as "the land of the Franks" (*Frengistân*), as "Frank" was a common metonym for "Christian" or "European Christian". In Avnî's view, those who saw Galata with its houri-like beauties would no longer give their hearts to the Muslim paradise of Firdaws, nor would they any longer remember the fine cypresses of paradise, having seen the flirtatious swaying of the cypress-statured beauties of "the land of the Franks" (*cf.* #60/1). In the couplet above, the poet compares Galata, over which the beloved rules, with Istanbul, of which he himself is the ruler. Seeing Galata as superior, he realizes that the sultan of Galata will never submit to him, the sultan of inferior Istanbul.



15[1]

1. Eger meyl itmese nâza güzeller
Göñül aldurmaz idi ehl-i diller

2. Dehânuñuñ beyânı muhtasardur
Mutavvceldür saçuñda muhtasarlar

3. Harâmî gamzeñ ü tarrâr zülfüñ
Göñül şehrinde bilmen ne ararlar

4. Senüñ vasluñ metâı cân degermiş
İşidürüz görenler şöyle dirler

5. Dile zülfüñde gamzeñden irişür
Gice içinde korhulu haberler

6. Kalur ayakda zülfüñe uyanlar
Saçuñ sevda iden başdan çıkarlar

7. Gül-i dünyâda yokdur bûy-i rahat
Hemân 'Avni irişür derd-i serler

---

1 (15). AE /5b.

15. ŞİİR

1. Eğer güzeller nazlanmaya meyilli olmasalardı, âşıklar gönüllerini (bunlara) asla kaptırmazlardı.

2. (Ey sevgili;) senin ağzının özelliğini anlatma işi çok kısadır. Ancak saçının kısaca anlatımı bile uzun uzadıya sürüp gider.

Şaire göre sevgilinin ağzının (dudaklarının) özelliklerini anlatma işi 'kısa' sözcüğü ile tanımlanabilir. Çünkü onun ağzı 'nokta' kadar küçüktür ve âdeta 'yok' hükmündedir. Sevgilinin saçını anlatmak ise uzun uzadıya sürüp gidecek bir iştir. Çünkü onlar, topuklara kadar uzun ve anlatılamayacak kadar güzeldir.

Beyitte geçen "*Muhtasar*" (ihtisar edilmiş, kısaltılmış) ve "*Mutavvel*" (tatvil edilmiş, uzatılmış) kelimeleri ile dudak ve saçın niteliklerini belirten lügat anlamlarının dışında, tevriye yolu ile de, evvelce medreselerde okutulan Arap edebiyatına ait iki kitaba işaret edilmektedir.

3. Senin harami gamzen ile yankesici zülüflerin gönlümün şehrinde bilmem ki ne arıyorlar?

Sevgilinin, elinde (kirpikten) oklar ve (hışımlı ve edalı keskin bakıştan) kılıçlar taşıyan harami gamzesi ile -uzun eliyle gönül ve can nakdini çalan- yankesici zülüflerinin hayali âşığın gönül şehrini işgal etmiştir.

Şair (âşık), sevgilinin gamzesi ile kalbinden çıkmayan saçlarının hayalini, gönül şehrini yağma etmeye gelen haramilere ve yankesicilere benzetmektedir. Ancak âşık, bu yağma ve talandan hiç şikâyetçi değildir. Şikâyet ediyormuş gibi sorulan soru, aslında gizli bir memnuniyetin ifadesidir.

4. (Ey sevgili;) görenlerden işitiyoruz ki; senin vuslatının metaını elde etmek, can (nakdini) vermeye değermiş.

Sevgilinin vuslatı o kadar değerli bir metadır ki, âşıklar onu ancak can nakitlerini vermek sureti ile elde edebilirler.

5. Zülfün(ün karanlığın)da gönlüme hışımlı yan bakışından geceleyin korkulu haberler geliyor.

Metinde, birinci mısradaki "*zülf*" ile"*gamze*" ve ikinci mısradaki "*gece*" ile "*korkulu haber*" arasında düzenli leffüneşir vardır. Beyitte gönül, şehre; zülüf -koyu siyahlığı dolayısıyla- geceye ve gamze de, şehri yağma etmeye gelen haramilere benzetilmiştir. Gönül-şehir, zülüf-gece ve gamze-harami müşterek benzetmesi ile ilgili olarak ayrıca 15. şiirin 3. beyti ile 23. şiirin 5. beytinin izahlarına bakılabilir.

6. (Ey sevgili;) senin zülfüne uyanlar, yarı yolda garip ve avare bir halde kalırlar. Saçını sevda edinenler de baştan çıkar (yollarını şaşırır, nihayet akıllarından ve başlarından olurlar).

Metindeki "*kalır ayakda*" sözü bir deyimdir. *Tanıkları ile Tarama Sözlüğü*'ne göre "ayakta kalmak", işi ilerletemeyip yarıda kalmak; "ayakta komak" ise; garip ve avare bir şekilde meydanda bırakmak anlamında kullanılmaktadır.[1]

7. Ey Avnî; dünya dediğin şu gülün kokusunda (hiç) rahatlık ve huzur yoktur. (Onu bir nefesçik koklayanlara) hemencecik baş ağrıları yetişiverir.

Yoğun aromalı ve keskin rayihalı çiçeklerin koklanması baş ağrısına neden olur. Şair, güle benzettiği dünyaya bağlanmanın insanın başına dertler açacağını söylüyor.

---

1 Bkz. *Tanıkları ile Tarama Sözlüğü*, c.III, s.50 ve c.IV, s.55.

15

1. If beauties were not so fond of flirting, lovers would not get ensnared.

2. My love, describing your mouth is short work, but even a summary of your hair must be long.

The poet states that the work of describing the qualities of the beloved's mouth, or lips, is "short"; this is because the beloved's mouth is ideally imagined as so small as to be almost invisible. As for describing the beloved's hair, that is a task that requires prolixity; this is because the ideal beloved's hair grows as far down as the heels and is indescribably beautiful.

With the words *muhtasar* ("abridged; small, short") and *mutavvel* ("extended; tall, lengthy"), the poet is not only referring to the qualities of the mouth and the hair respectively, but also making use of a double meaning (*tevriye*): *al-Muḫtaṣar* is the name of Saʿd ad-Dīn at-Taftazānī's shorter commentary on al-Qazwīnī's *Telḫīṣ* ("Summary"), while *al-Muṭawwal* is the name of at-Taftazānī's longer commentary on the same work; both are works of instruction in rhetoric, and were used in madrasa education.

3. Your glance is a brigand and your locks, pickpockets. What they're looking for in the city of my heart, I don't know.

The beloved's "brigand glance" (*harâmî gamze*), with eyelash arrows and swords of anger and flirtation, and "pickpocket hair" (*tarrâr zülf*), which steals the heart and soul, have occupied the city of the lover's heart.

In this couplet, the poet compares the beloved's glance and his perpetual thought of the lover's hair to brigands and pickpockets come to plunder the city of his heart. The lover, however, does not complain of such pillage and plunder: the implied question in the couplet's second hemistich - however like a complaint it may seem - is in fact a veiled expression of happiness.

4. My love, the merchandise of union with you is worth life itself. Those who have seen it have told us so.

Union with the beloved is such valuable merchandise that only by paying for it with their lives can lovers expect to come into possession of it.

5. In your dark locks at night comes chilling news brought to my heart by your angry glance.

The words "locks" (*zülf*) and "glance" (*gamze*) in the first hemistich are in a relationship of systematic parallelism (*leff ü neşr*) with the words "night" (*gice*) and "chilling news" (*korhulu haber*) in the second hemistich: "(dark) locks" parallels "night", while "(angry) glance" parallels "chilling news". The lover's heart is compared to a city, the beloved's hair - owing to its blackness - to the night, and the beloved's glance to robbers come to plunder the city at night. These are extensions of the comparisons used in the previous couplet, and they are expanded upon in the following couplet as well.

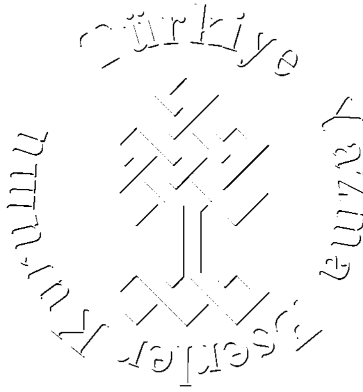
6. My love, whoever hews to your locks is a lonely vagabond stranded on the road, and whoever lusts after your hair is led astray into madness.

The phrase *kalur ayakda* - here translated as "stranded" - is an idiom: it literally means "to be left standing" (*ayakta kalmak*), and refers to leaving unfinished a piece of work with which one is unable

to proceed; the related idiom "to be tossed out standing" (*ayakta komak*) means to be left without shelter when one is in poverty and/or in a state of confusion.[1]

7. Avnî, from the rose of this world wafts no soothing scent, for just one sniff makes the head ache.

Smelling flowers with an especially heady fragrance was thought to lead to headaches. In this couplet, the poet is saying that binding oneself to this world - here likened to a rose - will only cause trouble.



1 *v. Tanıkları ile Tarama Sözlüğü*, Vol. III, p. 50; Vol. IV, p. 55.

16[1]

1. Dür dişüñ fikri gözüm yaşını ummân eyler
Lâ'l-i nâbuñ hevesi yüregümi kan eyler

2. Yarım ağız kime bendem dise ol şâh-ı cemâl
Sanasan ânı bütün 'âleme sultân eyler

3. 'Işk derdine şifâ olmaz ise Kânunda
Nûş-dârû-yı lebüñ anı da dermân eyler

4. Mest çıkmış müje tîğı-y-ile İslâm ehli
Hey meded komañuz ol kâfiri kim kan eyler

5. Geydürür cânına zevk ile safâ hullelerin
Her kim ol sîm-teni bir gice 'üryân eyler

6. Gâh la'li gibi gözüm yaşını al eyler
Gâh zülfi gibi hâlümi perîşân eyler

7. 'Avniyâ yüzüñe sûret gözüñüñ yaşı virür
Kurı bâğa şerefi lâle-i nû'mân eyler

---

1 (16). AE /6a.

16. ŞİİR

1. (Ey sevgili;) inci dişlerinin hasreti, gözlerimin yaşını umman hâline getirir. Saf yakuta benzeyen (kırmızı) dudağının hevesi de yüreğimi kan eyler.

Kıymetli bir mücevher olan inci, engin denizlerin ve ulu ırmakların derinliklerinden çıkarılır; kırmızı renkli yakut ise, maden yatağından elde edilir. Efsaneye göre lâl (yakut) madeni yerden beyaz renkte çıkarmış. Sonra bunu kanlı taze ciğere batırıp güneşe koyarak kızartırlarmış.[1] Beyitte incinin ve lâlin elde edilişleri ile ilgili bilgi ve inanışlara telmih var. "*Kan*" sözcüğü ile mücevherlerin elde edildiği ocak anlamındaki Farsça "kân" kelimesi arasındaki imlâ ve ses benzerliğine de dikkat edilmelidir.

2. O güzellik padişahı kime yarım ağız "Kulum!" dese; sanırsın ki, onu bütün âleme sultan etmiştir.

Yani o güzellik sultanının yarım ağız bile olsa "Kulum, kölem!" hitabına mazhar olan kişi, kendisini bütün âlemin sultanı yerine koyacak gibi olur.

3. Aşk derdinin şifası varsın kanunda bile bulunmasın, (ne çıkar)?.. Senin dudağının panzehiri ona da derman oluverir.

Bu beyitte geçen "*kânûn*" sözcüğü tevriyeli olarak kullanılmıştır. "*Kânûn*"un beyitteki ilk anlamı İbn-i Sina'nın eski hekimliğe dair olan meşhur eseri *Kanun fi't-Tıb*'dır. Bu anlama göre beyit şöyle nesre çevrilmelidir:

---

1 Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, s.273.

"Aşk derdinin şifası Kanun adlı tıp kitabında bulunmasa bile, senin dudağının ilacı (şarabı) o derdin de dermanı oluverir."

Yalnız metinde geçen "*nûş-dârû*"ya da dikkat etmek gerekmektedir. "*Nûş-dârû*", zehirlenmeye ve bazı hastalıklara karşı kullanılan macun, panzehir, ilaç anlamına geliyorsa da; şarap ve afyon karşılığında da kullanılmaktadır. Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğu takdirde beyitten, eskiden, kara sevda (melânkoli) da denilen aşk hastalığını tedavi etmek için, ilaç niyetine afyon kullanıldığı sonucuna varılabilir.

"*Kânûn*" sözcüğü beyitte ikinci olarak da, Farabî tarafından icat edildiği söylenilen, bir köşesi kesik dikdörtgen şeklinde ve dizler üzerinde parmaklarla çalınan meşhur musiki âletine işaret etmektedir. "*Kânûn*"un bu anlamı ile beyit şu şekilde nesre çevrilmelidir:

"Aşk derdinin şifası kanun adlı müzik âletinde olmasa bile, senin dudağının ilacı (yani senin ağzından çıkan hoş nağmeler) o derde de derman buluverir."

Bu sefer, beyitten yukarıda bahsi geçen aşk hastalığını (kara sevda veya melânkoli) iyileştirmek için kanun çalındığı, yani bu tür hastaların musiki ile tedavisi cihetine gidildiği sonucunu çıkarmak gerekmektedir. Nitekim Nev'î'nin aşağıdaki beyti bunu doğrulamakta ve Osmanlılarda melânkoli hastalarının kanun sesi ile tedavi edilmeye çalışıldığı gerçeğini açıkça göstermektedir:

Mihr ile dem-sâz olup geçdik gurûr-ı câhdan
Hasta-i ʻışkuz bize kânûn ile tîmâr olur

"*Kânûn*"a musiki âleti manası verildiği takdirde; dudak ilâcı, dudak panzehiri, dudak şarabı anlamlarına gelen "*nûş-dârû-yı leb*"den kastın, sevgilinin ağzından çıkan hoş bir söz, âşığı âdeta yeniden cana getiren bir vuslat vaadi yahut da kanun eşliğinde şarkı söyleyen sevgilinin dudaklarından çıkan hoş nağmeler olduğu düşünülebilir.

4. O (simsiyah) kâfir (göz, naz ve işve) sarhoşu olmuş hâlde, elinde kirpikten oklarla meydana çıkmış... Ey Müslümanlar; aman, aman, sakın onu bırakmayın! Yoksa çok kan dökecek!

Göz; siyahlığı, zalimliği, kan dökücülüğü ve âşığın gönül ülkesini talan etmesi gibi sebeplerle kâfir olarak nitelendirilir. Bu kâfir göz, naz ve işve sarhoşu olmuş; kanlı kirpiklerden kılıcını da eline alarak meydana çıkmıştır.

5. O gümüş tenli sevgiliyi bir geceliğine de olsa soyup bedenine saran kişi, canına zevk ve safa elbisesini giydirmiş gibi olur.

6. (O sevgili) bazen, gözümden lâl dudakları gibi kanlı yaşlar döktürür; bazen de hâlimi zülfü gibi perişan, darmadağınık eder.

7. Ey Avnî; gelincik çiçeklerinin kupkuru bahçelere güzellik ve şeref kattığı gibi, gözlerinden akan (kanlı) yaşlar da senin yüzüne suret vermektedir.

Şair, aşk yüzünden sararıp solan yüzünü kurumuş bağa; gözlerinden akan kanlı yaşları da bağların kenarında biten ve "Lâle-i nu'man, şakâyık, şakâyık-ı nu'mâniye" de denen kızıl renkli gelincik çiçeklerine benzetmektedir.

16

1. My love, longing for the pearls of your teeth makes an ocean of my tears. Desire for the pure garnet of your ruby lips fills my heart with blood.

The pearl is a valuable jewel that is removed from the depths of the sea, while the red garnet is obtained from areas rich in mineral deposits. According to tradition, the garnet is white in color when first removed from the ground; then, it would be dipped in the fresh blood of a liver and laid out under the sun, after which it would become red.[1] In this couplet, allusion is made to the manner by which pearls and garnets are obtained, as well as to the beliefs surrounding them. The homography and homophony between the word *kan* ("blood") and the Persian word *kân*, meaning "mine, quarry", should also be noted.

2. To whomever that sultan of beauty halfheartedly mutters "My slave!", you would think he had been made lord of the wide world.

Anyone who is the recipient of the sultan of beauty's - that is, the beloved's - address "My slave!", even if that address is made somewhat reluctantly, is so pleased that he feels as if he has been made sultan of the entire world.

3. If the qānūn cannot remedy the pain of love, what of it? For the antidote of your lips will bring the cure quick.

The word *qānūn* is used here with a double meaning, a rhetorical device known as *tevriye.* The first meaning is effectively shorthand for Ibn Sina (Avicenna)'s famed work of medicine, the *Qānūn fi al-Tıb.*

1 Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, p. 273.

Using this meaning, the couplet can be read as follows: "If the cure for the pain of love cannot be found in Ibn Sina's *Qānūn,* the antidote of your lips will bring the cure quick."

The phrase *nûş-dârû* - here translated as "antidote" - must also be taken into consideration. Though *nûş-dârû* literally means a treacle-like substance used as an antidote or medicine for poisoning and certain illnesses, it was also used to refer to wine and opium. Considering this, it can be surmised that, in the past, opium was used med icinally as a treatment for the melancholia of love.

The second meaning of *qānūn* in this couplet is the stringed musical instrument called the *qānūn,* which is rested on the player's lap and has its strings plucked. Insofar as the *qānūn* resembles the zither, the couplet might then be translated as follows: "If the cure for the pain of love cannot be brought with the zither, the antidote of (sweet music from) your lips will bring the cure quick."

From this, it can be surmised that one method used in the treatment of the melancholia of love and similar illnesses was listening to music played on the *qānūn,* and it is in fact known that among the Ottomans this was indeed the case. This can be seen in the following couplet by the poet Nev'î:

Harmonizing with love we lost our true rank
We're lovesick – only the qānūn can cure us

Mihr ile dem-sâz olup geçdik gurûr-ı câhdan
Hasta-i 'ışkuz bize kânûn ile tîmâr olur

Taking into account the *kanun* as a musical instrument, the signification of the construction "the antidote of [your] lips" (*nûş-dârû-yı leb*) could be either the sweetly phrased promise of union issuing from the beloved's lips that revives the lover, or the pleasant melodies issuing from the beloved's mouth and accompanied by the *qānūn*

4. That dark, drunken infidel has emerged with the sword of lashes to hand. Muslims! Do not let that infidel go, or there will be blood!

The eye is described as an infidel (*kâfir*) in terms of its darkness, its cruelty, its spilling of blood, and its pillaging of the heart of the lover. This infidel eye is drunk with flirtation, and has now come out into the open bearing the blood-stained sword of its lashes.

5. Whoever undresses that silver skin just one night wears on his soul the robe of pleasure and delight.

6. Now my eyes cry tears as blood-red as the garnet of my love's lips, and now my soul is as disheveled as my love's hair.

7. Avnî, your tears of blood bring life to your face, as the poppy brings glory to the barren garden.

The poet here likens the lover's pale face to a barren garden, while the bloody tears pouring from the lover's eyes are likened to red poppies or peonies blooming at the edge of that garden.

17[1]

1. Her kaçan seyr ide bâğa ol gül-i ra'nâ gelür
Na'ra-i bülbülle bâğuñ başına gavgâ gelür

2. Seyr-i gülzâr eylese serv-i revânlarla nigâr
Rastî bu kadd(i) ânuñ cümleden a'lâ gelür

3. Fitnesiyle gözlerüñüñ göñlüme gavgâ düşer
Zülf-i 'anber-bâruñ ile başuma sevdâ gelür

4. Göz diküp nergis yola şimşâd durmış muntazır
Seyr-i bâğa gûyiyâ ol gözleri şehlâ gelür

5. Âteş-i gam yakmasa tañ mı vücûdum şehrini
Gözlerümden göñlüm üstine iki deryâ gelür

6. Bu melâhat bu letâfet kim nigârâ sende var
Her niçe 'âkil varursa kûyuña şeydâ gelür

7. Lâ'l-i cân-bahşıyle 'uşşâka hitâb itse nigâr
Mürdeler üzre sanasan Hazret-i 'Îsâ gelür

8. Lâ'l-i nâbı yâdına hûn-ı ciger nûş eylemek
Kime düşvâr ise ey 'Avni baña helvâ gelür

---

1 (17). AE /6b.

17. ŞİİR

1. O göz alıcı gül (gibi güzel olan sevgili), ne zaman bağda dolaşmaya gelse, bülbüllerin narası yüzünden bağın üstünde bir kargaşalık, bir gürültü kopar.

Sevgili, alımlı bir gül gibi bahçeye seyre gelmiş ve onu gören âşıkları ise dört bir taraftan feryat figan etmeye başlamışlardır. Bu durum, bahar mevsiminde açan güllere karşı aşk şarkıları söyleyerek naralar atan bülbüllerin dallar üzerindeki acı acı ötüşlerini hatırlatmaktadır.

2. O (put gibi alımlı) sevgili, yürüyen serviye benzeyen güzellerle gül bahçesinde gezinse, doğrusu bu ki, onun boyu hepsinden daha üstün görünür.

3. (Ey sevgili;) senin (siyah ve yoldan çıkarıcı) gözlerinin fitnesi, benim gönlüme kargaşalık düşürür; amber kokulu (siyah, parlak) zülüflerin yüzünden de kara sevdaya tutulurum.

Dîvân şiirinde sevgilinin simsiyah gözleri, zulüm, küfür, kargaşalık ve eziyete sebep olduğu için "fitne" olarak nitelendirilir. Ayrıca beyitte geçen ve Arapça "esved"in müennesi olan "*sevda*" kelimesinin aşk, sevgi, istek, dayanılmaz arzu anlamlarının dışında çok kara, çok siyah anlamının da bulunduğunu, bunun ise sevgilinin saçlarını hatırlattığını unutmamak gerekir.

4. Nergis, gözünü yollara dikmiş; şimşir ağacı ise emre hazır bekliyor... Galiba o şehlâ gözlü (güzel) sevgili, bağ seyrine gelmekte.

Dîvân şiirinde nergis çiçeği şekil yönünden göze benzetilir ve sevgilinin geleceği yollara gözünü dikmiş, onu hasretle bekleyen

insan gibi düşünülür. Şimşad (şimşir ağacı) da bağ ve bahçelerin kenarına süs bitkisi olarak sıralar hâlinde dikilen ve yaz-kış yeşil yaprakları dökülmeyen bodur bir ağaçtır. Şair, bağ seyrine çıkan sevgiliyi padişaha benzetmektedir. Şekil olarak göze benzeyen nergis, o padişahın yolunu gözleyen insanlar (yahut her tarafı gözetleyen muhafızlar); bağın kenarında sıra sıra duran şimşir ağacı ise, padişaha hizmet için el pençe dîvân duran saltanat görevlileridir.

5. Gam ateşi vücudumun şehrini yakmıyorsa buna şaşılır mı? (Çünkü) gözlerimden, gönlümün üzerine iki ulu ırmak akıyor.

Şair, âşığın bedenini şehre; aşk yüzünden çektiği acıları (gam) da ateşe benzetmektedir. Gam ateşi, bedeni sarmış; ancak yakamamıştır. Çünkü âşığın gözlerinden çıkan yaşlar iki ulu ırmak (derya) gibi şehrin üzerine akmış ve bu yangını söndürmüştür.

6. Ey sevgili; sende bu güzellik ve bu tatlılık varken, mahallene akıllı olarak gelenler (Mecnun gibi) çılgın bir hâlde geri dönerler.

7. O put gibi güzel sevgili cana can katan lâl dudakları ile âşıklara hitap etse; sanırsın ki, Hz. İsa (mucizevî nefesi ile hayat vermek için) ölülerin üzerine geliyor.

Hz. İsa, bir mucize olarak nefesi ile ölüleri diriltmiş; elinin teması ile de hastalara şifa vermiştir. Dîvân şiirinde sevgili, vuslat vaadinde bulunması veya ağzından çıkan güzel sözler sebebi ile Hz. İsa'ya benzetilmekte; sevgilinin dudaklarından çıkan ümit verici bu sözlerle âdeta yeniden hayata dönen âşıklar da Hz. İsa'nın dirilttiği ölüler gibi düşünülmektedir.

8. Ey Avnî;(sevgilinin) saf yakuta benzeyen (kıpkırmızı) dudaklarının hasretiyle, (kendi) ciğerinin kanını içmek kime zor gelirse gelsin; (doğrusu) bana helva (gibi tatlı) geliyor.

Beyitte lâl (yakut) isimli mücevherin ciğer kanına batırılarak kırmızı rengini kazandığına dair inanışa telmih var. Bu konu ile ilgili olarak 16. şiirin 1. beytinin çeviri ve açıklamasına bakılabilir.

17

1. Whenever that lovely rose comes to stroll through the garden, the nightingales' shouts wreak havoc in the garden.

Here figured as an attractive rose, the beloved has come for a walk in the garden, and the appearance of the beloved causes lovers on all sides to scream and wail. This is reminiscent of the poignant song of nightingales, perched on branches and crying out their songs of love to the newly blooming roses in springtime.

2. If that idol comes to sway through the garden with cypress-tall beauties, truly that idol's stature exceeds them all.

3. My love, the strife brought by your black eyes upheaves my heart, and the ambergris scent of your sleek, dark locks throws me into despair.

In classical Ottoman poetry, the black eyes of the beloved are often described by the word "strife" (*fitne*), as they are the cause of cruelty, blasphemy, turmoil, and suffering. Besides this, the word *sevdâ* - the feminine form of the Arabic word *'aswad* ("black"; Turkish: *esved*) and here translated as "despair" - means not only "(unbearable) love or desire", but also "very dark, jet black", and is used as such in this couplet to complement the reference to the beloved's hair.

4. The daffodil has planted its eye on the road and the boxwood is awaiting orders. It seems that dark-eyed beauty will be coming for a stroll in the garden.

Owing to its appearance, the daffodil or narcissus is likened to an eye in classical Ottoman poetry, and in this couplet is imagined as one whose gaze is longingly fixed on the path down which the

beloved will be coming. The boxwood tree is a squat evergreen that is typically planted in rows along the edges of gardens as an ornamental. The poet here likens the beloved who is emerging for a stroll to the sultan; the daffodil, with its resemblance to an eye, represents either those who are watching the sultan's passage or the guards who are carefully observing the sultan's surroundings; and the boxwoods lined up along the edge of the garden are the imperial servants standing respectfully awaiting orders.

5. Is it so odd if the fire of sorrow does not burn the city of my body? For from my eyes two great seas pour over my heart.

Here, the poet likens the lover's body to a city and the pain he suffers from love to a fire. The pain of love has engulfed the body, but has not managed to actually burn it, as the two great seas or rivers (*deryâ*) that are the tears flowing from the lover's eyes have run over the city and extinguished the flames.

6. You idol! With your great beauty and charm, any sane person who strays on your street comes back as love-mad as Majnun.

7. If that idol should open those life-giving ruby lips to speak to the lovers, you would think Jesus had arisen above the dead.

The miraculous breath of Jesus resurrected the dead, while his touch healed the sick. In classical Ottoman poetry, the beloved is often compared to Jesus owing to the sweet words or the promise of union that issue from the beloved's mouth: with these hopeful words from the beloved's lips, lovers - like the dead resurrected by Jesus - are effectively brought back to life.

8. Avnî, to drink down the blood of one's own heart in longing for those pure garnet lips may be hard for some, but for me it is pure manna.

In this couplet, there is an allusion to the belief that the garnet originally gains its red color by being dipped in the fresh blood of a liver. This belief is explained in more detail above, at #16, couplet 1 (*q.v.*).

18[1]

1. Bir şâha kul oldum ki cihân aña gedâdur
   Bir mâha dutuldum ki yüzi şems-i duhâdur

2. Sevdigüm ise seni günâhum behey âfet
   Öldürme beni cevr ile kim ‘ışk belâdur

3. Baş üzre yir itsem yiridür şu‘le-i âha
   Hicrân şebi yâr işigine râh-nümâdur

4. ‘Îde yüzüñ Kadre saçuñ olalı teşbîh
   Kadr ile baña ‘îd hemîn subh u mesâdur

5. Âhum felege irdi yaşum dutdı cihânı
   Hâlüme benüm şâhid olan arz u semâdur

6. ‘Avni dile zulm eyledüm ol dilberi sevdüm
   Cevr ile cefâ baña cezâ olsa sezâdur

7. Bir dilbere düşürdi beni gerdiş-i eflâk
   Kim mâh ü güneş yüzi ziyâsında Sühâdur

---

1 (18). AE /6b.

18. ŞİİR

1. Öyle bir padişaha kul köle oldum ki, bütün cihan onun dilencisidir; öyle bir ay (yüzlü)ye tutuldum ki, yüzü kuşluk güneşi (gibi) ışıl ışıldır.

"*Mâh*", "*tutulmak*" ve "*şems*" kelimeleri güneş veya ay tutulmasını çağrıştırmaktadır. Ayrıca şair "*şems-i duha*" terkibi ile de Kur'an-ı Kerim'in Şems suresi 1. ayetindeki "*Veş-şemsi ve duhâha*" ibaresine telmihte bulunuyor.

2. Ey afet (gibi güzel sevgilim;) eğer seni sevmekle günah işlemiş bile olsam, (bundan dolayı) beni öldürme! Çünkü aşk (zaten, başlı başına, ölümden beter) bir beladır.

13. (Ateşli) ahlarımın alevini başımın üzerinde tutsam yeridir; çünkü (o alev), ayrılık gecesinde sevgilimin eşiğine giderken yolumu aydınlatmaktadır.

Şair, maksuda giden yolda sıkıntı ve eziyetlere katlanmadan, feryat ve figan etmeden neticeye ulaşılamayacağını söylüyor.

4. (Ey sevgili;) yüzün bayrama, saçın da Kadir gecesine benzetildiğinden bu yana bütün sabahlar bana bayram, bütün akşamlar da Kadir gecesi olmuştur.

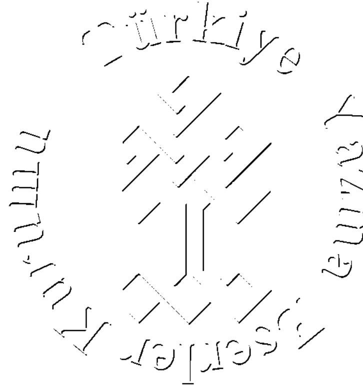
Bütün sabahlar, âşığa sevgilinin parlak ve güzel yüzünü hatırlattığı için bayram sabahı; bütün akşamlar ise onun siyah ve değerli saçlarını hatırlattığı için Kadir gecesi gibidir.

5. Ahım(ın dumanı) feleğe ulaştı; gözyaşlarım da bütün dünyayı kapladı. Benim (zavallı) hâlime şahit, yer ile göktür.

6. Ey Avnî; (ben) şu gönlüme acımayıp o gönül alıcı güzeli sevdim. Bunun için bana, eziyet ve cefa edilerek ceza verilse çok uygun olur.

7. Feleğin dönüşü beni öyle bir güzele âşık etti ki, yüzünün aydınlığında ay ve güneş Süha yıldızı gibi (sönük) kalır.

Feleğin dönüşü ile kastedilen talih ve kaderdir. Süha ise, Büyükayı yıldız kümesinin en küçük yıldızıdır. Küçüklüğü ve zor seçilen bir yıldız olması sebebi ile eskiden gözün uzaktan görüş gücünü ölçmede kullanılırmış. Şair, sevgilisinin yüzünün parlaklığı yanında ayın ve güneşin Süha yıldızı gibi sönük kaldığını söylüyor.



18

1. I have enslaved myself to a sultan to whom the whole world begs; I am eclipsed by a moon whose face gleams like the midmorning sun.

The words "moon" (*mâh*), "eclipse" (*tutulmak*; lit. "to be caught"), and "sun" (*şems*) are all associated with solar or lunar eclipses. There is also an allusion in this couplet to the Qur'ān 91:1 - "By the sun and his brightness" (*Wa'sh-shamsi wa ḍuḥāhā*) - with the phrase *şems-i duhâ*, here translated as "midmorning sun".

2. My love, my calamity, if I have sinned in loving you, do not be cruel and kill me! For love is itself a calamity worse than death.

3. I would do well to keep the fires of my sighs around my head, for their light will light my way to my love's door on the night of separation.

Here, the poet is saying that, on the path to one's true destination, one must be willing to tolerate difficulty and torment and be willing to weep and wail.

4. My love, your face is a eid, your hair like the Night of Qadr, and so for me every morning is a festival, every night a Night of Qadr.

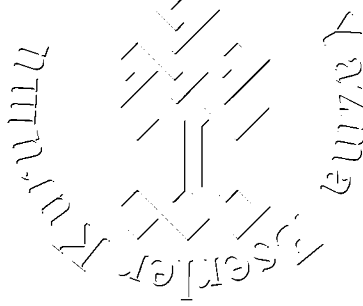
Every morning is a festival (*'īd*) morning for the lover owing to the beloved's bright and beautiful face, while every night reminds the lover of the beloved's dark, precious hair and is thus like the Night of Qadr, the night on which the first verses of the Qur'ān are believed to have been revealed to Muhammad and which is consequently the holiest night of the year for Muslims.

5. The smoke of my sighs has reached the heavens and my tears have covered the earth: the world and the skies are witness to my suffering.

6. Avnî, I have loved that heart-stealer and so tortured my heart. If torment and cruelty are my punishment, that is only fit.

7. The fateful skies turned and gave me over to a heart-stealer whose face makes the sun and moon seem as pale as Alcor.

The turning of the skies refers to fate and fortune. As for Alcor (*Sühâ*), it is the smallest and dimmest star in the constellation Ursa Major (the Great Bear). Owing to its small size and its lack of brightness, it is difficult to see with the naked eye, and as such was used in the past as a measure of the strength of a person's long-range vision. In this couplet, the poet is saying that the brilliance of the beloved's face makes the sun and the moon literally pale in comparison.



19[1]

1 ....[2]

2. ‘Ömr geçdügi kıyâmet kopduğı olur ‘ıyân
Çün hırâman seyr idüp ol kâmet-i bâlâ geçer

3. Bir harâret var derûn-ı dilde zahm-ı tîğuña
Gamzesi tîği erişince benüm baña geçer

4. Câna hecrüñ hançeri geçdügi yetmez miydi kim
Gamze tîrini atarsın ol dahi câna geçer

5. ‘Avni yüzüñe gül ü gülzârı niçe benzede
Vakt-i gül bir aya varmaz ey gül-i ra‘nâ geçer

1 (19). AE /7a.

2 Gazelin ilk (matla) beyti yazma metinde bulunmamaktadır.

19. ŞİİR

1. .....

2. O (servi gibi) uzun boylu sevgili salına salına yürüyüp gittiğinde, ömrün geçtiği ve kıyametin koptuğu anlaşılıyor.

Sevgili uzun ve düzgün boyu ile salına salına geçip gittiğinde âşıklar da ömürlerinin o sevgilinin peşinde tükendiğini ve âdeta kıyametin koptuğunu düşünürler. "Kâmet" ile "kıyâmet" arasında iştikak (kökdeşlik) ilişkisi vardır.

3. Gönlümün derununda (o sevgilinin) kılıcının yarasına karşı öyle hararet(li bir arzu) var ki; gamzesinin kılıcı bana dokunduğunda, canım (ruhum) bedenime girmiş gibi olur.

Problemli gibi görünen bu beyit, klasik edebiyatın düşünce ve estetik dünyasına ait enstrümanların doğru bir gözle tetkik edilmesi ve Avnî'nin diğer beyitlerinin de şahitliğine uygun bir biçimde başvurulması hâlinde tam anlamı ile çözüme kavuşmaktadır.

Fâtih'in şiirlerini neşreden Kemal Edip Ünsel, bu beytin ikinci mısraından mana çıkmadığını, bunun da istinsah hatasından ileri geldiğini belirtmiş, metindeki "*benüm bana*" kısmının "*benüm yana*" şeklinde de okunabileceğini ifade etmiştir.[1] Ancak bu yargı doğru değildir. Problemli zannedilen kelimeler dikkatli bir şekilde tetkik edildiği ve Fâtih'in şiirlerinin bütünü göz önünde bulundurulduğu takdirde gerçek ortaya çıkmaktadır. "*Benüm bana*" ibaresindeki ilk "*ben*" insan ruhunu (can); ikinci "*ben*" ise insan bedenini (ceset) anlatmaktadır. "Ben" sözcüğü, kişilik ve nefs karşılığıdır. Arapça olan "nefs" kelimesinin anlamlarından birisi de "ruh ve can"dır. Yine

---

1 Bkz. Kemal Edip Ünsel, *Fâtih'in Şiirleri*, s.22.

Türkçe "ben" ve Arapça "nefs" sözcükleri ruh ve canı anlatmanın yanında, beden ve ceset anlamlarına da gelmektedir.

Bu izahlar muvacehesinde denilmelidir ki; âşığın arzu ve ihtirasla beklediği, sevgilinin gamze (edalı, nazlı ve hışımlı yan bakış) kılıcının âşığın bedenine saplanıp onda yara açması, ruhun (canın) bedene dönmesi (girmesi) gibidir. Bu beyitten sonra gelen 4. beyit de bunun bir kanıtıdır. Yine 10. şiirin 1. beyti de bu düşünüşün açık bir göstergesidir:

Ten-i bî-câna müjen hançeri kim câna geçer
Hasta-i aşka ecel şerbeti dermâna geçer

"(Ey sevgili); benim cansız bedenime saplanan kirpiğinin (hışımlı yan bakışının) hançeri bana can gibi gelir. Çünkü (aşk öyle bir hastalıktır ki); ecel şerbeti, aşk hastasına ilaç yerine geçer."

Daha önce de notlarda izah edildiği gibi, kılıç, ok, hançer gibi kesici aletler, su ile çelikleştirildikleri ve akan su gibi parladıkları için su olarak nitelendirilir ve âşığın hasretle yanan yüreğinin ateşini söndürdüğü ifade edilir.

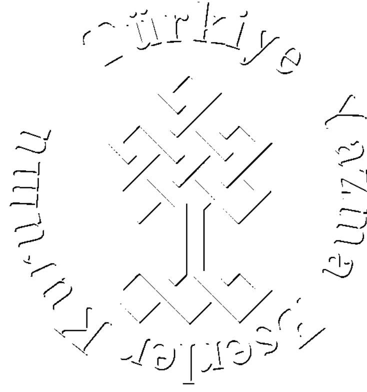
Ayrıca beyitte, hasret ile kuruyan ve şerha şerha olan toprağa (ki, bu, âşığın yaralı bedenidir), suyun (bu da, sevgilinin gamze kılıcıdır) ulaşması ile toprağın yeniden hayata dönüşüne de işarette bulunulmuştur.

4. (Ey sevgili;) ayrılığının hançeri canıma saplandığı yetmiyor muydu ki, bir de gamzenin oklarını atıyorsun; o da ruhuma işliyor?

İkinci mısradaki "*câna geçer*" ibaresi tevriyeli olarak kullanılmıştır. Birinci anlamı, beytin nesre çevirisinde de gösterildiği gibi "cana saplanmak, cana işlemek"; ikinci anlamı da,bir önceki dipnotta da belirtildiği üzere, "can yerine geçmek, can (ruh) gibi bedene girmek"tir.

5. Ey eşsiz gül; Avnî, gülü ve gül bahçesini senin yüzüne nasıl benzetsin ki, gül mevsimi bir aya kalmaz geçiverir!

Çiçeklerin en güzeli olan gülün ömrü bir aydır. Halbuki sevgilinin eşsiz güzellikteki yüzü hiçbir zaman solmaz, daima taze ve güzeldir. Bu sebeple, sevgilinin yüzünü güle benzetmek haksızlık olur.



19[1]

1. …

2. Life comes to an end and the Day of Judgment arrives whenever that statuesque cypress beauty strolls past swaying.

When the beloved - whose stature (*kâmet*) is straight and tall (*bâlâ*) - passes by, lovers expire in pursuit, and thus imagine that the Day of Judgment (*kıyâmet*) has come. It should also be noted that there is a consciously employed etymological relationship between the words *kâmet* and *kıyâmet*,[2] a rhetorical device known as *iştikâk* (lit., "derivation, etymology").

3. In the depths of my heart is such a fervor to be pierced by the sword of that beauty's glance that, when that sword just glances me, I feel my soul in my body.

Though this couplet has previously been interpreted as faulty owing to an apparent problem of wording in its second hemistich, an effective solution to this problem can be reached through a detailed examination of some of the semantic aspects employed in the philosophy and aesthetics of Ottoman literature and through a proper consideration of certain other couplets of Avnî's.

When Kemal Edip Ünsel published his edition of Mehmed II's

1 The opening couplet of this ghazal is not found in the manuscript copy.

2 Translator's Note: Both *kâmet* (قامت) and *kıyâmet* (قيامت) are derived from the Arabic root *q-y-m* (ق ى م) and are related to the act of standing; the former because one's full stature is revealed when one is in a standing position, the latter because it is believed that, on the Day of Reckoning, all of the dead will stand to be judged.

poetry, he stated that the second hemistich of this couplet had no sensible meaning due to a copyist's error, and suggested that the words *benüm bana* (lit. "my in my") be read instead as *benüm yana* ("in my side", giving the translation "when that sword just glances me in my side").[1] However, Ünsel's reading is inaccurate. When such seemingly problematic words are carefully scrutinized, and when the whole of Mehmed II's poetic output is taken into consideration, the facts of the matter become clearer: the first "I" (*ben*) in the sequence *benüm bana* refers to the human soul, while the second "I" refers to the human body. The word "I" (*ben*) is equivalent to "an individuality" and to "soul" (*nefs*). The Arabic word *nafs* - read as *nefs* in Turkish - means, among other things, "soul" or "spirit". However, both the Turkish word *ben* and the Arabic word *nafs* can also be used to refer to the human body.

In the light of this explanation, we can read this couplet as follows: the sword that is the beloved's glance is so fervently desired by the lover that, when that sword pierces the lover's body and opens a wound, it is as if the lover's soul has returned to his body. The poem's fourth couplet serves to confirm this reading. The opening couplet of #10 shows us precisely the same:

The dagger of your lashes brings to this lifeless body life
The ambrosia of death is the cure for this sickness of love

Ten-i bî-câna müjeñ hançeri kim câna geçer
Haste-i 'ışka ecel şerbeti dermâna geçer

As explained above (*v.* #10/1; *cf.* 12/4, 41/2, 63/2), cutting weapons such as swords, arrows, and daggers are often described in terms of water owing both to the use of water in their forging and sharpening and to their shining like water, with the cutting weapon of the beloved's glance thus being described as able to extinguish the

1 *v.* Kemal Edip Ünsel, *Fâtih'in Şiirleri*, p. 22.

fire of longing in the lover's heart.

Additionally, the couplet signifies how parched and pockmarked soil (that is, the lover's body wounded with longing) is brought back to life or to fertility when sprinkled with water (that is, the sword of the lover's glance).

4. My love, wasn't it enough for the dagger of separation from you to be thrust into my soul? Now you are piercing my soul with the arrow of your glance!

The predicate *câna geçer* - here translated as "piercing my soul" - in the second hemistich is used with a double meaning (*tevriye*). The first of the meanings of the verbal phrase *câna geçmek* is the one used overtly in the translation; that is, "to pierce or penetrate the soul". The second meaning is "to replace the soul" or "to enter the body like the soul".

5. My lovely rose, how could Avnî compare the rose or rosegarden to your face? For they are not long, the days of roses.

The rose, considered the most beautiful of flowers, has a lifespan of just one month. The incomparable beauty of the beloved's face, however, never fades, but is always fresh and lovely. In this sense, it would be wrong to compare the beloved's face to a rose.

20[1]

1. Gözümden akan yaş mıdur kan mıdur
Lebüñ yâdına lâ'l ü mercân mıdur

2. Göñülde ne var ise fâş itdi göz
Seni sevdigüm ya'ni pinhân mıdur

3. Gözüm ile deryâ nice bahs ide
Gözüm gibi ol gevher-efşân mıdur

4. Göñül ızdırâb ile oldı helâk
Gelen görüñ ol âfet-i cân mıdur

5. Dimiş 'Avniye ben cefâ itmezem
Aña cevr iden yoksa devrân mıdur

---

1 (20). AE/7b.

20. ŞİİR

1. (Ey sevgili;) gözümden bu akanlar yaş mıdır, kan mıdır; yoksa (kıpkırmızı) dudaklarının şerefine (saçılan) yakut ve mercan mıdır (bilemiyorum).

Padişahların ve yüksek konukların gelişleri şerefine onların ayaklarının altına kıymetli madenlerin saçılması (saçı saçma) âdetine telmih var. Âşığın gözlerinden dökülen kanlı gözyaşları, sevgilinin şerefine saçılan lâl (yakut) ve mercan gibi düşünülmüş.

2. Gözlerim, gönlümde ne varsa, ortaya döküverdi. Artık bundan sonra seni sevdiğim nasıl gizli kalabilir ki?

Âşığın gözlerinden akan yaşlar, gizlemeye çalıştığı aşkını ele vermektedir.

3. Denizler ve ulu ırmaklar gözüm ile nasıl yarışsın?. Onlar gözüm gibi, inci saçabiliyorlar mı?

4. Gönlüm (aşkın ve hasretin) ıstırabı ile helâk olup gitti... Hele bir bakın, bu gelen o can afeti midir, değil midir!

5. (O sevgili), "Ben Avnî'ye cefa ve eziyet etmiyorum ki!" demekteymiş... Yoksa ona cefa çektiren (sevgili değil de) felek midir?

Bu beyti şöyle de nesre çevirebiliriz: " *(O sevgili) diyormuş ki; "Ben Avnî'ye cefa ve eziyet etmiyorum ki!.. Sakın, ona eziyet eden, felek olmasın?"*

20

1. My love, is this tears or blood flowing from my eyes? Or are they garnets and coral poured out in honor of your ruby lips?

In this couplet, there is an allusion to the custom of scattering precious stones and minerals beneath the feet of sultans and other high-ranking visitors as a show of respect. Here, the bloody tears shed by the lover are imagined as garnets and coral strewn under the beloved's feet as a respectful tribute.

2. All that is in my heart I have spilled. Can my love for you remain secret now?

The tears spilled by the lover here serve to expose the love that he has been trying to conceal.

3. Just let the sea vie with my eyes! Can the sea strew pearls like my eyes?

4. Anguish has slaughtered my heart and gone. Is that the destroyer of souls coming this way?

5. My love said, "I am not hurting Avnî!" So is it just fate, then, that tortures him?

21[1]

1. Serv-kaddüñ bendesidür ey niçe âzâdlar
   Kâmetüñ efgendesidür serv ile şimşâdlar

2. Tîşe-i nâhunla ben kim eyleyem cân-kenligi
   Kûh-i gamda baña şâkird olımaz Ferhâdlar

3. Cevrüñüñ vîrânı olmışdur niçe ma'mûrlar
   'Işkuñuñ ma'mûrıdur niçe harâb-âbâdlar

4. Mihnetüñde hem-demümdür zârî [vü] efgânlar
   Fürkatüñde mahremümdür nâle vü feryâdlar

5. 'Işka dayandum belâ vü mihneti fikr itmedüm
   San'atinde gâh olur 'âciz kalur üstâdlar

6. Bîsütûn-ı gamda efgân eylesem Ferhâd-veş
   Rahm idüp ben zâre gelür kûhdan feryâdlar

7. Meşrebi âyînesi olsa mükedder zevkden
   'Avniyâ itmez mürîde fâide irşâdlar

---

1 (21). AE/7b.

21. ŞİİR

1. (Ey sevgili); nice nice hür insanlar senin servi boyunun tutsağı olmuştur. Servi ile şimşir ağacı da senin (mevzun) boyunun karşısında düşkün ve biçare bir hâle gelmiştir.

"*Servi*" ile "*âzâd*" kelimeleri "serv-i âzâd" tamlamasını akla getiriyor. "Serv-i âzâd", çok uzayan düz servi anlamında sevgilinin boyu için kullanılan bir mecazdır. Servi ağacının meyvesi olmadığı için, kimse onu taşlamaz. Diğer ağaçlar gibi yaprak döküp çıplak kalmaz. Her ağacın yaprak ve çiçek açıp meyve vererek bir güzelliği yahut sonbaharda bir zevali olur. Servi ağacı ise bütün bu kayıtlardan ve gailelerden azadedir. Bu sebeple ona "serv-i âzâd" (azat, hür servi) denmiştir.[1] Şair kelimelerle oynayarak nice hür insanların o sevgilinin "serv-i âzad"a benzeyen boyuna tutsak olduklarını; düzgünlükleri ile şöhret yapmış servi ağacı ile şimşirin o sevgilinin boyunu gördüklerinde utançlarından yere girecek hâle geldiklerini ve biçare bir şekilde sevgilinin düşkünü olduklarını söylüyor.

2. Ben tırnaklarımın kazması ile canımı (böyle) kazırken, gam dağını delme işinde Ferhad (gibi usta mimar ve mühendisler) bana çırak bile olamazlar!

"*Ferhad*", Ferhad ile Şirin adlı halk hikâyesinin erkek kahramanıdır. Şirin'in aşkı uğruna Bîsütûn dağını külünk (kazma) ile delerek şehre su (bir varyanta göre de süt) akmasını sağlar. Şair, âşığın, sinesinde yaralar açtığı tırnakları ile Ferhad'ın dağları delmek için kullandığı tîşe (kazma) arasında benzerlik ilişkisi kuruyor.

---

1 Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar,* s.162-164

3. (Gönülleri) mamur niceleri senin cevir ve eziyetlerinin viranı olmuş; nice harabe hâlindeki (gönüller) de senin aşkın tarafından mamur hâle getirilmiştir.

Aşk, aslında âşığı gam ve ızdırapla perişan eden bir hâldir. Âşık, işte bu ızdıraplı hâlden hoşnuttur ve bu durumun devamını istemektedir. Âşığın bu aşk gamı ile viraneye dönmüş gönlü ona, mamur bir saray gibi gelir. Bu yüzden aşk, klasik edebiyatımızda mimara da benzetilmiştir. 18. yüzyılın büyük şairi Şeyh Galib'in aşağıdaki beyti bunun güzel bir örneğidir:

Gönül bir beyt-i ma'mûr u safâdır aşk mi'mârı
Yatur ammâ ki şimdi başka bâmı başka dîvârı

4. (Ey sevgili;) senin (aşkının) eziyet, sıkıntı ve bela (meclisinde) arkadaşım, sızlanışlarımla, feryatlarımdır. Ayrılığının evinde mahremim (yakınım) ise, inleyişlerimle hıçkırıklarım olmuştur.

Şair, sevgilinin âşıklara çektirdiği eziyet, sıkıntı ve belayı (mihnet) bir meclise benzetmiş; bu meclisteki âşığın sızlanışlarını ve feryatlarını, onun bu meclisteki dostları, arkadaşları olarak tanımlamıştır. Yine ondan ayrı oluşu (fürkat), âşığın tek başına oturduğu bir eve, odaya benzetmiş; âşığın inleyişleri ve hıçkırıklarını da onun bu odadaki tek mahremi gibi düşünmüştür. Avnî'nin buna benzer bir beyti de şöyledir:

Şöyle tenhâdır bu mihnet-hâne-i hicr içre kim
Gussa vü gamdır gelen her gece Avnî yanına[1]

5. Aşka (fazla) bel bağlayarak (çekeceğim) belaları ve sıkıntıları düşünemedim, ama (bunda mazurum). Çünkü zaman zaman üstatların bile sanatlarında acze düştükleri olur.

Şair, aşkı sanata; âşığı da usta bir sanatkâra benzetmektedir...

---

1 G. 65/5.

6. Gam Bîsütûn'unda Ferhad gibi ağlayıp inlesem; dağ, bu zavallıya merhamet edip feryat ve figanlarla bana cevap verirdi.

Dağlık bölgede ses yankılanması hadisesi olur. Şair bu olayı, dağın âşığın ağlayıp inlemelerine acıyarak feryada gelmesi gibi göstererek hüsnütalil yapıyor. Ferhad ve Bîsütûn için bu şiirin 2. beytinin izahına bakılabilir.

7. Ey Avni; eğer müridin meşrebinin (huy, ahlâk, mizaç) aynası zevk yüzünden pas tutarsa, ona irşatlar ve yol göstermeler asla fayda vermez.

Tasavvuf yoluna girip, Hakk'a giden yola salik olan kişi (mürit) dünya zevklerinden ve lezzetlerinden uzak durmalı ve Allah'ın zikri ile gönlünün aynasını parlak hâle getirmelidir. Dünyaya ait zevklere, lezzetlere ve nimetlere bağlılık, müridin mizaç ve ahlâk (meşreb) aynasını paslandıracak ve bundan sonra ona artık hiçbir irşat kâr etmeyecektir.

21

1. My love, so many of the free are slaves to your cypress body! And before that cypress body so many cypresses and boxwoods have fallen so low!

The words "cypress" (*serv*) and "free" (*âzâd*) call to mind the phrase *serv-i âzâd*, which refers literally to a very tall and straight cypress, and figuratively to the beloved's tall, straight stature. As the cypress tree bears no fruit, no one can get at its seeds; also, unlike deciduous trees, it does not shed its leaves and stand naked: other trees either gain beauty by bearing flowers and fruit, or wane in beauty in the autumn. The cypress, however, is free of such worries: this is why it is called the "cypress free" (*serv-i âzâd*; *cf.* #40/1).[1] In this couplet, the poet plays with words in such a way as to say that many free people have fallen captive to the beautiful "cypress free" of the beloved's body, while the perfect form of that body has caused the cypress and boxwood not only to fall passionately in love with that form, but also to bend low toward the ground in shame in comparison.

2. The Ferhads of this world would never make it as my apprentice, so deep do I dig my nails into my soul!

In the legend of Ferhād and Shīrīn, the male protagonist Ferhād, so as to win Shīrīn's love, delves through the mountain of Behistun using only a pickax, thereby creating a channel providing water - or, according to another variant, milk - to the city. In this couplet, the poet compares the lover's nails - with which he tears wounds in his chest - to the pickax (*tîşe*) used by Ferhād to delve through the mountain.

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, pp. 162–4.

3. Your cruelty has made ruins of many monuments; your love has made monuments of many ruins.

Love is, in essence, a state that makes a wretch of the lover through the pain and suffering it causes. The lover, however, is content with this sorrowful state and even desires its continuation. This ruined state of the lover's heart thus seems a veritable palace to the lover, and it is for this reason that love is often envisioned as an architect in classical Ottoman poetry (*cf.* #33/2, #57/4, #65/1, #69/1). The following couplet by the great 18th-century poet Shaykh Ghâlib is a fine example of this:

The heart's a well-built house of ease and built by love
But different are its walls, different its dome above

Gönül bir beyt-i ma'mûr u safâdır 'aşk mi'mârı
Yatur ammâ ki şimdi başka bâmı başka dîvârı

4. My love, in this gathering of misery, cries and screams are my only friends. In this house of separation from you, weeping and wailing are my only confidants.

In the first hemistich, the poet likens the torment, distress, and pain (*mihnet*) that the beloved wreaks on lovers to a gathering of friends, with the lover's cries and screams identified as his friends. In the second hemistich, separation from the beloved (*fürkat*) is envisioned as a house or room in which the lover lives alone, his only confidants being his own weeping and wailing. Avnî also wrote another couplet similar to this one:

It is so lonely here, separate in this house of torment
To Avnî's side each night comes only grief, and only pain

Şöyle tenhâdır bu mihnet-hâne-i hicr içre kim
Gussa vü gamdır gelen her gece Avnî yanına [v. #66/5]

5. Trusting so much in love, I could not conceive its pains and sorrows. Yet I am not at fault: indeed, master craftsmen sometimes turn out shoddy work.

Here, the poet likens love to an art or craft, and the lover to a master artist or craftsman.

6. If I howl like Ferhad on this Behistun of pain, the merciful mountain will pity me and weep and wail in answer.

Here, the poet uses the rhetorical device of *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, declaring that the mountain's echoing of the lover's cries are in fact the mountain's own cries, uttered out of pity for the lover's plight. The allusion to Ferhād and Behistun is explained in the second couplet of this poem.

7. Avnî, if the mirror of the disciple's character gets tarnished with pleasure, to show him the right path is useless.

The disciple (*mürīd*) who enters on the path of Sufism and thereby becomes a wayfarer toward God, who is the Real, must keep away from the pleasures and delights of the world, polishing the mirror of his heart through constant remembrance of God. Attachment to the pleasures, delights, and blessings of the world will tarnish the character and morals (*meşreb*) of the disciple, and consequently, it will be of no avail to try to show him the true path.

22[1]

1. Sâkîyâ mey vir ki bir gün lâle-zâr elden gider
Çün irer fasl-ı hazân bâğ ü behâr elden gider

2. Her niçe zühd ü salâha mâil olur hâtırum
Gördügümce ol nigârı ihtiyâr elden gider

3. Şöyle hâk oldum ki âh itmege havf eyler gönül
Lâ-cerem bâd-ı sabâ ile gubâr elden gider

4. Gırre olma dilberâ hüsn ü cemâle kıl vefâ
Bâki kalmaz kimseye nakş u nigâr elden gider

5. Yâr içün ağyâr ile merdâne ceng itsem gerek
İt gibi murdâr rakîb ölmezse yâr elden gider

1 (22). AE /8a. AE. nüshasında bu gazelin sadece ilk üç beyti mevcuttur. Ali Emiri, istinsah ettiği ve Fâtih Millet Yazma Eser Kütüphanesi AE MNZ 530'da kayıtlı bulunan Avnî Dîvânı nüshasında gazelin 4. ve 5. beyitlerini Sehi Bey Tezkiresi'nden naklettiğini belirtmektedir. Biz de gazeli bu son hâliyle neşre dâhil ettik.

22. ŞİİR

1. Ey saki; (fırsat elde iken, hiç durma, bize) şarap sun! Çünkü bir gün gelecek ve bu lale bahçesi kuruyup kalacak; sonbahar mevsimi eriştiğinde gül bahçesi ile çiçekler de yok olup gidecekler.

Beyit mecazî unsurlarla tezyin edilmiştir. "*Saki*" ile felek; "*mey*" ile aşk; "*lâlezâr*" ile ömür; "*fasl-ı hazân*" ile ölüm ve "*bâğ u behâr*" ile de hayatın çeşitli nimetleri ve sevgili anlatılmak istenmiştir.

2. Ne zaman aklıma sofuluk ve dindarlık fikri düşse, o put gibi güzel sevgiliyi gördüğümde bütün iradem (bir anda) elden gidiverir.

Yani sevgili o kadar güzeldir ki, insanı kendine aşırı derecede bağlanmaya, onu âdeta bir put gibi kutsallaştırmaya yöneltmekte; bu da dindarlığa ve sofuluğa aykırı bir durumun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

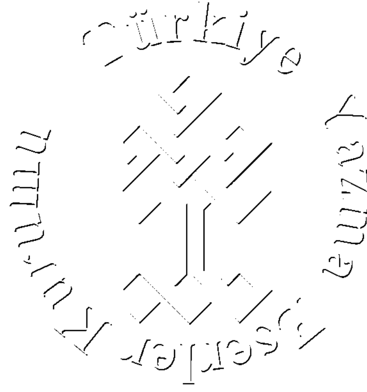
3. (Aşk acıları ile) öylesine toprak gibi yere serildim ki, gönülden bir ah çekmekten korkuyorum. Çünkü saba rüzgârı esince tozun toprağın uçuşup elden gitmesi kaçınılmazdır.

Şair, âşığın yüreğinden çektiği ahları saba rüzgârına; zayıflamış ve neredeyse görünmez hâle gelmiş bedenini de toza toprağa benzetmektedir. Âşık ah etmekten çekinmektedir. Çünkü zayıflıktan dolayı, bu ahların, toprağa benzeyen bedenini havaya savurup helâk etmesinden korkmaktadır.

4. Ey sevgili; gençliğine ve güzelliğine fazla güvenip de, sana âşık olanlara vefasızlık etme! (Bil ki), resim ve heykel cinsinden şeyler, kimse için ebedî değildir; (bir gün gelir) elden gidiverir.

Metinde geçen "*nakş*", resim, süs ve minyatür gibi gerçeğin çizimle yapılmış tasvirleri için kullanılır; "*nigâr*" ise, yine güzelliğin veya güzel varlıkların resim ve heykel şeklindeki tasvirlerine verilen addır. Her ikisi de gençlik ve güzellik gibi gelip geçici özellikler için kullanılmıştır. Avnî, gençlik ve güzelliğin nakış, süs, resim ve heykel gibi bir gün eskiyeceğini, solacağını ve yerini köhnemiş şeylere bırakacağını söylüyor.

5. Sevgilim için rakiplerle kahramanca savaşmam gerekiyor. Çünkü murdar rakip, eğer köpek gibi ölmezse, yâr elden uçup gidecek.



22[1]

1. Hey cupbearer, pour us some wine! For the day will come when this tulip garden withers and is gone, and when autumn comes the rosegarden and the spring will wither and be gone.

This couplet is embellished with numerous tropes. The cupbearer (*sâkî*) represents fate; the wine (*mey*), love; the tulip garden (*lâlezâr*), life; autumn (*fasl-ı hazân*), death; and the rose garden and spring (*bâğ u bahâr*), both the beloved and life's various blessings.

2. Whenever my thoughts turn to piety and faith, I see that lovely idol and my will withers and is gone.

The beloved is of such beauty that the lover grows deeply attached and is compelled to sanctify his beloved as if the latter were an idol, which is contrary to piety and faith as conceived in Islam.

3. I am sprawled in the dirt, afraid to even sigh, since the morning breeze can rise, and with it, the dirt will be taken and gone.

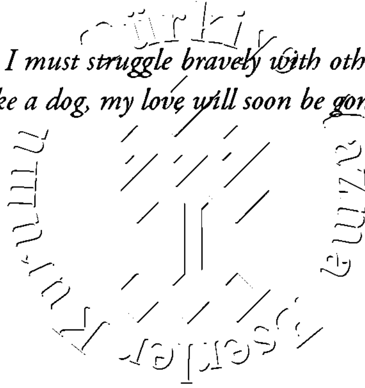
Here, the poet likens the lover's sighs to the morning breeze and his exceedingly attenuated body to dirt and dust. The lover is wary of drawing a sigh out of fear that his wasted body will thereby be tossed into the air and scattered like dust.

1 In the ae manuscript copy, only the first three couplets of this ghazal are included. In the manuscript of Avnî's collected poems copied by Ali Emirî and recorded as ae mnz 530, the copyist states that he has added the 4th and 5th couplets of this ghazal from the biography of poets composed by Sehi Bey (*Sehi Bey Tezkiresi*). I have also chosen to include the ghazal in this final and more complete form.

4. My love, be not proud and faithless, trusting in beauty and youth: they are but the paintings and statues of a moment, and will one day wither and be gone.

The word *nakş* - here translated as "paintings" - is used to describe such objects as paintings, decorative works, and miniatures, while the word *nigâr* - here translated as "statues" - is used for paintings or sculptures of beauty or of beautiful beings. Both words are used to express the transitory qualities of youth and beauty. Thus, Avnî is saying that youth and beauty will one day wither and age just like paintings, decorations, and statues, leaving only decrepit objects in their place.

5. For my love I must struggle bravely with others, for if that filthy rival doesn't die like a dog, my love will soon be gone.



23[1]

1. Bir şâha kulam kim kulı sultân-ı cihândur
   Mihr-i ruhı şems-i felege nûr-feşândur

2. Katlüme ya müjgânı ya tîri sebeb olmuş
   Çün öldüriser tîr hemân tîğ hemândur

3. Zülfüñ şeb-i Kadr oldı kaşuñ ʻîd hilâli
   Vasluñ dem-i ʻîd oldı firâkuñ ramazândur

4. Ol Yûsuf-i hüsn urdı dile nîze-i hecri
   Cânumı alan nîze degül belki sinândur

5. ʻAvni gözi Mahmûd şehüñ bakduğı bu kim
   Mülkin dahılar zabt ider aña nigerândur

---

1 (23). AE /8a.

23. ŞİİR

1. Ben öyle bir padişaha tutulmuşum ki; cihanın bütün sultanları ona kul köle olmuştur. Gökyüzündeki güneş de ışığını onun yanağından almaktadır.

2. Benim katlime (o sevgilinin) ya kirpiği ya da gamzesinin oku sebep olmuştur. (Zaten) öldürmek istediğinde (o zalimin) kılıcı da, oku da yanında hemen hazırdır.

Şair sevgilinin kirpiğini kılıca; gamzesini de oka benzeterek düzensiz leffüneşir sanatı yapmaktadır.

3. (Ey sevgili); siyah saçların Kadir gecesi oldu; kaşın bayram hilali. Vuslatın bayram günü; ayrılığın ise Ramazan ayıdır.

Sevgilinin zülüfleri; siyahlığı ve çok değerli oluşu sebebi ile Kadir gecesine; kaşı, ince yay şekli dolayısı ile bayram hilaline; sevgiliden ayrılış (firak), bütün zevklerden ve nimetlerden uzak durmaya sebep olan Ramazan ayına ve sevgili ile kavuşma (visal) ise, geldiği zaman sevgililerle ve her türlü nimetle insanları buluşturan bayrama teşbih edilmiştir.

4. O güzellik Yusuf'u, gönlüme ayrılığın mızrağını sapladı, ama canımı alan o mızrak değil, aslında, (lâkabı) Sinan (olan sevgilinin ta kendisi)dir.

"Sinan", Yusuf Peygamber'in lakabıdır ve erkek adı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca "sinan" sözcüğünün mızrak, süngü anlamı da bulunmaktadır. Şairler bu durumu göz önünde bulundurarak çeşitli söz oyunları yaparlar. Beyitte de bunun güzel bir örneğini görmekteyiz. Şair "*sinan*" kelimesi ile adı Yusuf, lakabı Sinan olan

birini kastetmekte; kelimenin "mızrak" ve "süngü" anlamını da hatırlatarak tevriye (iham) yapmaktadır.

5. Ey Avnî; Mahmud (adlı o gönüller) sultanının gözlerinin böyle (hışımla ve kızgınlıkla) bakışının sebebi şudur: Ülkesini yabancılar işgal etmiş de, onu seyrediyor.

Beytin bu şerhini kitabımızın ilk baskısında farklı bir şekilde yapmış ve özellikle burada geçen "dahılar" sözcüğünü "dahîler" şeklinde okunması gerektiğini ifade ederek, bunun da "şehri geceleyin talan eden haramiler" anlamında kullanıldığını yazmıştık.

Kitabı ikinci baskı için gözden geçirirken bu beyit üzerinde tekrar durmak gereğini duyduk ve bugün daha doğru olduğuna inandığımız bir şekilde ve ilk baskıdakinden oldukça farklı olarak şerh ettik. Bu anlama ve şerh değişikliğinde Avnî'nin, bahsi geçen beyitte Şeyh Sadî-i Şirazî'nin *Gülistan*'ında geçen bir hikâyeye telmihte bulunduğunu tespit edişimiz etkili oldu.

Avnî beyitte "*Mahmud şehin gözü*", "*mülk*", "*dahılar*", "*nigerân*" ibarelerini kullanmakta ve böylelikle Sultan Gazneli Mahmud ile ilgili olarak *Gülistan*'ın ikinci hikâyesinde zikredilen bir rivayete telmih yapmaktadır.

Beyitte "Mahmud şeh" diye bahsedilen kişi ise, Gazneli Mahmud olmayıp, klasik edebiyatımızda platonik içerikli aşk şiiri yazmaya vesile olarak seçilen anonim erkek isimlerinden birisidir. Şairler buna benzer klişe isimleri şiirlerinde zikreder, bu adları taşıyan tarihî şahsiyetlerin kişilikleri etrafında oluşmuş çeşitli rivayetlere ve bilgilere göndermede bulunarak hüner gösterirler.

Avnî de bu beyitte "*Mahmud*" ismini seçmiş; bu vesile ile Gazneli Sultan Mahmud ile ilgili Şeyh Sadî'nin *Gülistan*'ında geçen bir hikâyeye iham yolu ile telmihte bulunmuştur. Nitekim bu gazelin diğer beyitlerinde de "*Kadr*", "*Ramazan*", "*Yusuf*", "*Sinan*" gibi isimler tevriyeli bir şekilde yer almakta ve çeşitli telmihlere konu edinilmektedir.

Şeyh Sadî'nin *Gülistan*'ının ikinci hikâyesinde Sultan Mahmud-ı Gaznevî ile ilgili şu rivayet zikredilir:

"*Yekî ez-mülîk-i Horâsân Sultân Mahmûd-ı Sebüktekîn râ be-hâb dîd. Ba'd ez-vefât-ı û be-sad sâl ki cümle-i vücûd-i û rîhte bûd ve hâk şode, meger çeşmân-ı û der-çeşm-hâne hemî gerdîd ve nazar mîkerd. Sâir-i hükemâ ez-te'vîl-i ân frûmândend, meger dervîşî ki hidmet be-cây âverd ve goft: Henûz nigerânest ki mülkeş bâ-dîgerânest*": "*Horasan meliklerinden birisi Sebüktekin oğlu Mahmud'u düşünde gördü. Sultan Mahmud, vefatından sonra yüz yılda (yani, yüzüncü yılda), ki anın cisminin cümle-i eczası çürüyüp dökülmüş idi ve hâk olmuş idi. İllâ Mahmud'un gözleri çürümemiş idi ki göz evinde devr ü hareket eylerdi ve etrafına nazar eylerdi. Sair âkiller ol düşün tabirinde âciz kaldılar. İllâ bir derviş ol tabirin hidmet ve hakkını yerine getirdi ki anı temam aslı ile rûşen eyledi. Ol derviş eyitdi: Henüz Sultan Mahmud nazar edicidir ki anın saltanatı gayrılardadır. Yani, saltanatına olan meyl ü tahassürü henüz bakidir.*"[1]

Avnî, "şeh" ve "padişah" gibi sıfatlarla anılması âdet olan muhayyel bir mahbubu övmek ve bu vesile ile plâtonik aşk duygularını işlemek için bu beyitte Mahmud adını seçmiş ve o ada uygun bir bilgi ve rivayete telmihte bulunmuştur.

Beyitte, Sultan Gazneli Mahmud'un gözlerinin, ülkesini ele geçirenlere kıskançlıkla ve kızgınlıkla baktığı gibi, sevgili de âşığına hışımlı yan bakışı (gamze) ile bakmakta ve mülkünü ele geçiren yabancıları kızgınlıkla seyretmektedir.

Peki, "padişah" olarak nitelendirilen sevgilinin "mülkünden" kasıt nedir ve bu mülkü ele geçiren "dahılar" yani "yabancılar" kimlerdir?

Dîvân şiirinin çok gelişmiş ve neredeyse hiç boşluğu bulunmayan estetik sistemi içerisinde düşünüldüğünde; sevgilinin, sevgilinin hayalinin, aşkın ve aşk yüzünden çekilen acıların adı olan "gam"ın

---

1 Sûdi Efendi, *Gülistan Şerhi*, s.73-74. (İstanbul 1293).

padişaha benzetildiği görülür. Bu padişahın mülkü yani ülkesi ise, âşığın harap olmuş gönlüdür. Sevgilinin hayali, aşkı ve gamı zaman zaman bir padişah gibi payitahtı konumundaki âşığın gönlüne gelir ve orada tahta oturur.

İşte bu aşk padişahı, öz mülkü olan âşığın gönlüne -tahtına oturmak üzere- geldiğinde âşığın canı, aklı, sabrı, tahammülü, ah ve feryatları da o padişahı karşılamak ve tahtını boşaltmak üzere oradan çıkıp gider. Yani aşk ile canın, aşk ile aklın, sabrın bir arada olmaları mümkün değildir. Aşk geldiğinde can ve aklın; akıl ve can olduğunda ise aşkın çekip gitmesi kaçınılmazdır. Dîvân şiirindeki bu paradoksal ruh hâlini anlatan aşk duygusu, şairlere oldukça ilginç hayaller kurdurtmuştur. Aşağıya aldığımız beyitler bunun güzel örneklerinden sadece birkaçıdır:

Geldügince gam gönül mülkine cân karşu çıkar
Nice izzet itmesin bir memleket sultanıdır (Necatî)

"Gam, ülkesi (olan âşığın gönlü)ne geldiği zaman, can, karşı(lamak için) çıkar... Nasıl saygı göstermesin ki, (gelen), bir memleket sultanıdır."

Kendi yerine geçirir gamzeni geldikçe cân
Hoşça varır râstı ta'zîm eder mihmanına (Necatî)

"(Ey sevgili;) gamzen (gönlüme) geldikçe, canım onu kendi yerine geçirir. Hoş bir şekilde karşılar ve doğrusu, misafirine saygı göstermiş olur."

Kondurmağa gönül evine aşk şâhını
Serheng-i gam gelüp didi âh ü figana çık (Emrî)

"Gam askeri gönül evine aşk padişahını yerleştirmek için gelip ah ve figana '(Buradan) çıkın, gidin!' dedi."

Ol büt-i ser-keş gelür salmış cemâlinden nikâb
Ey selâmet el-firâk ey akl ü îmân el-vedâ‘ (Fuzûlî)

"O merhametsiz put (gibi güzel sevgili), yüzüne bir yaşmak salmış geliyor… Ey huzur ve esenlik, güle güle; ey akıl ve iman size elveda!"

Aşkdur hâkim vücûd iklimine ey akl sen
Gelme yer yok sana her mülkün olur sultânı bir (Rahîmî)

"Ey akıl! Vücut ülkesinin hâkimi aşktır; sakın gelme, orada sana yer yok! Çünkü her ülkenin tek bir sultanı olur."

Bu beyitlerden de anlaşılacağı gibi, âşığın gönlüne aşk, dert ve gam geldiğinde, başta can ve akıl olmak üzere sabır, karar, huzur, ah ve feryat gibi unsurlar gönlü ve bedeni terk etmektedir. Çünkü gönlün asıl sahibi aşktır; diğerleri ise orada geçici olarak bulunan ve aşka nispetle "yabancı" sayılan unsurlardır.

İşte Avnî'nin bu beytinde de, aşk sultanı olan Mahmud, mülk ve saltanatının mekânı durumundaki âşığına kızgınlıkla bakmakta ve payitahtı olan âşığın gönlünün can, akıl, sabır, karar gibi "yabancılar" tarafından nasıl ele geçirildiğini hışımlı bakışlarla seyretmektedir.

23

1. I am the slave of a sultan who calls all the world's sultans "slave", whose bright cheek gives the sun in the skies its light.

2. It was my love's lashes that killed me, or perhaps the arrow of my love's glance. When my cruel love plans to kill, the arrow and sword are at the ready.

In comparing the beloved's eyelashes (*müjgân*) in the first hemistich to a sword (*tîg*) in the second, and the first hemistich's figurative arrow (*tîr*) of the beloved's glance to an actual arrow in the second hemistich, the poet creates a relationship of chiasmus or inverted parallelism (*leff ü neşr*) between the elements of the couplet's two verses.

3. My love, your locks are now the Night of Qadr, your brow the crescent moon of Eid. Union with you is itself Eid, and separation from you the fast of Ramadan.

In this couplet's first hemistich, the beloved's hair is metaphorically envisioned as the Night of Qadr (*cf.* #18/4) owing to its darkness and significance; while the beloved's eyebrows are imagined as the crescent moon marking the beginning of the festival of Eid al-Fitr (*cf.* #1/1) owing to their curved shape. In the couplet's second hemistich, separation from the beloved (*firâk*) is metaphorically imagined as the fasting month of Ramadān, during which all forms of pleasure and delight are avoided; while union with the beloved (*vasl*) is imagined as the festival of Eid that marks the end of Ramadān and thus reunites fasters with the blessings of the world.

4. That beautiful Joseph pierced my heart with separation's lance, but what took my life was no lance, but the javelin that is Joseph.

The word *sinân* - here translated as "the javelin that is Joseph" - is both a word used to refer to a spear or lance, and an epithet used for Joseph, the son of Jacob, regarded as a prophet in Islam and renowned for his great beauty. Using this double meaning, poets in the Islamic tradition made various plays on words, as seen in this couplet of Avnî's: there is an ambiguous double meaning (*îhâm, tevriye*) in the word *sinân*, as what is directly meant is Joseph, yet the meaning of "lance, spear, javelin" is also implied.

5. Avnî, the eyes of Mahmud, that shah of hearts, look out in rage - for he watches as others take hold of his realm.

In the first Turkish edition of this book, I explicated this couplet in a different manner, in particular stressing that the word *dahılar* should be read as *dâhîler* so as to give the meaning "brigands who pillage a city by night".

When reviewing the book for the second edition, it seemed advisable to consider this difficult couplet afresh, and in the process I arrived at an interpretation which is quite different from that in the first edition but which I believe to more accurate. This change in interpretation and explication was prompted by my realization that, in the couplet in question, Avnî is making reference to a story found in *The Rose Garden* (*Gulistān*) by the Persian author Sadī of Shiraz. The story referred to is the second story in the first chapter of *The Rose Garden* and deals with Sultan Mahmud of Ghazni, while the phrases alluding to it here are "the eyes of Mahmud, that shah" (*Mahmud şehin gözü*), "realm" (*mülk*), "others" (*dahılar*), and "watches" (*nigerân*).

The direct referent of the phrase "Mahmud, that shah" (*Mahmud şeh*) in the couplet is not Mahmud of Ghazni, but is rather a generic male name chosen from among the names typically used in the

platonic context of classical Ottoman love poetry. Poets frequently make use of such cliché names in their work, displaying their skill by making allusions to various anecdotes and information connected with historical figures bearing these names. In this couplet, Avnî has chosen the name "Mahmud" and in this way, by way of ambiguity, makes an allusion to a story concerning Sultan Mahmud of Ghazni in Sadi's *The Rose Garden*. Similarly, the other couplets in this ghazal also contain such names as *Kadr* ("Power"), *Ramazan* ("Ramadān"), *Yusuf* ("Joseph"), and *Sinan* ("Spear"; v. #23/4), which all make use of double meanings and varied allusions.

The story as found in *The Rose Garden* is as follows:

> In a dream, one of the kings of Khorasan beheld Sultan Mahmud, son of Sabuktigin. It had been a hundred years since his death, and his entire body had dissolved and turned to dust - but his eyes still turned round in their sockets, looking out. The sages were at a loss as to how to interpret this dream. There was, however, a certain dervish who bowed down and said: "He still looks out because his land lies with others".

In his couplet, Avnî praises the ideal beloved - who was frequently referred to as a "shah" or "sultan" - so as to give vent to feelings of platonic love, choosing the name "Mahmud" and making an allusion to a story that fits that name. In the couplet, the beloved casts an indignant sideways glance at the lover and watches with fury those outsiders who have seized the beloved's land, just as the eyes of Sultan Mahmud of Ghazni in Sadi's story look out with envy and rage on those who have taken possession of his kingdom.

What, though, is the "land" of this beloved being described as a "sultan", and who are the "outsiders" who have seized it?

When we consider this question within the context of the extremely rich and developed aesthetic system of classical Ottoman poetry, we see that anguish (*gam*) - which can refer to the beloved, to the imagined image of the beloved, to the pains suffered in love, and

to love itself - is often likened to a sultan. The “land” or “kingdom” of this sultan is the lover’s ruined heart. From time to time, the image of the beloved as well as both the passion and pain caused by the beloved come like a sultan to the capital of the lover’s heart and there sit on the throne (*cf.* #12/2, #39/5, #50/5, #68/2).

When this sultan of love comes to his personal realm in the lover’s heart in order to be seated on the throne, the sultan is greeted by the lover’s soul, mind, patience, tolerance, sighs, and cries, all of which leave the heart so as to vacate the throne there. In other words, the soul and love cannot be together at once in one place, nor can love and the mind or love and patience: when love comes, it is inevitable that the soul and the mind will withdraw, and when the mind and the soul are present, it is inevitable that love will withdraw. This conception of love in classical Ottoman poetry, and the paradoxical spiritual state that it describes, led poets to fashion a number of fascinating images. The couplets seen below represent only a small sampling:

When anguish comes to the heart’s realm, the soul rises in greeting
How could it not perform such an honor to this realm’s ruler?

Geldügince gam gönül mülkine cân karşu çıkar
Nice izzet itmesin bir memleket sultanıdır (Necâtî)

*

And when your glance arrives, the soul gives up its seat
A greeting kind and correct, honoring its guest

Kendi yerine geçirir gamzeni geldikçe cân
Hoşça varır râstı ta'zîm eder mihmanına (Necâtî)

*

To seat the sultan of love in the abode of the heart
The soldier of anguish comes and tells sighs and cries, "Be gone!"

Kondurmağa gönül evine aşk şâhını
Serheng-i gam gelüp didi âh ü figana çık (Emrî)

*

That unruly idol comes with face unveiled
Farewell, o contentment! Adieu, o mind and faith!

Ol büt-i ser-keş gelür salmış cemâlinden nikâb
Ey selâmet el-firâk ey akl ü îmân el-vedâ' (Fuzûlî)

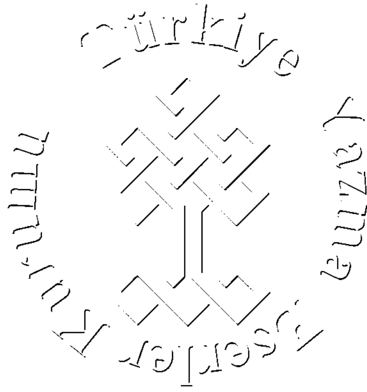
*

O mind! It is love that rules the body's realm, so do not come!
For you there is no place, for every realm has but one ruler

Aşkdur hâkim vücûd iklimine ey akl sen
Gelme yer yok sana her mülkün olur sultânı bir (Rahîmî)

As these couplets make clear, when love and suffering and anguish descend on the lover's heart, such elements as patience, decision, tranquility, sighs and cries, and above all the soul and the mind all abandon the heart or leave the body. This is because love is the heart's rightful owner, while all others are there only temporarily and are thus "outsiders" from love's perspective.

This is precisely what is occurring in Avnî's couplet: Mahmud, the sultan of love or shah of hearts, looks in anger on the lover, who serves as the seat of this beloved's realm, and he looks on in rage as his capital, the lover's heart, is taken possession of by such "outsiders" as the soul, the mind, patience, and decision.



24[1]

1. Şâh-ı ʻışkam gam beyâbânı baña kişver yeter
Âteş-i âhum livâ-yı ejdehâ-peyker yeter

2. Dâm-ı mihnetten göñül murgı remîde olsa ger
Zülf şahbâzını sal kim ol zemân irer yeter

3. Hey kıyâmet gamzeden diller perîşân olsalar
Târ-ı zülfüñ ʻukdesi cemʻiyyet-i mahşer yeter

4. İki ʻâlem nakşını görmek dilerseñ âşikâr
Devr içinde şîşe-i mey câm-ı İskender yeter

5. ʻAvniyâ cismüñ yanup küllî kül oldıysa eger
ʻIşk odın hıfz itmek içün işbu hâkister yeter

---

1 (24). AE /8b.

24. ŞİİR

1. Ben aşk padişahıyım; ülke olarak gam çölü bana yeter. Ejderha motifli sancak olarak da ahımın (göğe yükselen) alevi uygundur (başka sancak istemem).

Şair kendisini meşhur aşk hikâyesi *Leylâ ve Mecnun*'un erkek kahramanı Mecnun'a benzetiyor. Asıl adı Kays olan Mecnun; dîvân şiiri metinlerinde kendisinden hep aşk ülkesinin padişahı olarak bahsedilir. Onun ülkesi, gam çölleri; tebası, çöllerin vahşî hayvanlarıdır. Gam çölünde padişahlık yapan âşığın saltanat sembolü olan sancağı da, göklere yükselen ahının alevinden başka bir şey olamaz. Eskiden sancakların üzerinde çok çeşitli şekiller bulunurdu. Bunlardan birisi de ağzından alevler saçan ejderha (büyük yılan) motifi idi. Beyitte buna telmih var.

2. (Ey sevgili); gönlümün kuşu eğer (senin kurduğun) eziyet ve sıkıntı tuzağından korkarsa; zülfünün doğanını sal da, o saat ulaşsın ve onu (kolayca) yakalasın.

3. Ey (boyu posu ile, âşıklar arasında) kıyamet (gibi fitneye sebep olan sevgili;) senin hışımlı ve edalı yan bakışın ile gönüller darmadağınık olsalar bile, zülfünün düğümleri onları mahşer günü gibi bir araya getirmek için yeterlidir.

Dîvân şiirinde âşıkların gönülleri sevgilinin saçlarının tellerine ve kıvrımlarına asılı olarak düşünülür. Âşıkların bedenleri aşkın gamı ile helâk olmuş; ancak gönülleri sevgilinin zülüflerine asılıp kalmıştır. İşte şair, bu hâli, insanların toplanacağı mahşer gününe benzetiyor.

4. İki âlemin de nakışlarını ayan beyan görmek istersen, bu dünya hayatında şarap kadehi, İskender aynası olarak sana yeterlidir.

Büyük İskender'in yaptırıp İskenderiye şehrinin yüksek bir yerine koydurduğuna inanılan âyine-i İskender (İskender'in aynası), rivayete göre; oraya yaklaşan gemileri daha bir aylık yolda iken gösteriyordu. Bir de "câm-ı cihan-nümâ" veya "câm-ı Cem" vardır ki, o da meşhur İran hükümdarı Cem'in zamanında hakîmlerin icad ettiğine inanılan bir kadehtir. Efsaneye göre Cem, hangi memlektin hâlini bilmek isterse bu kadehe bakar ve o memleketin durumunu seyrederdi. Şairlerimiz bu iki aynayı bazen birbirine benzetmiş, bazen de birbirine karıştırmışlardır. Şarap kadehi de, içenlerin ruhunda binbir âlemin penceresini açtığı için, zaman zaman cam-ı Cem'e; zaman zaman da âyine-i İskender'e teşbih edilmiştir. Erzurumlu Hâzık, meclisteki billûr kadehi, Cem'in dünyayı gösteren aynasının kırık bir parçası olarak tanımlamaktadır:

Şikest olmuş Cem'in âyîne-i gîtî-nümâsından
Numune bezmimizde sâgar-ı billûr kalmışdur[1]

"*Cem'in dünyayı gösteren (kırılmış) aynasından numune olarak, bizim meclisimizde bir billûr kadeh kalmıştır.*"

Bakî de, bir beytinde sevgilinin dudağını Cem'in kadehinden; yüzünü ise İskender'in aynasından üstün göstermektedir:

Câm la'lündür senün âyîne rûy-ı enverün
Adı var câm-ı Cem'ün âyîne-i İskender'ün

"*(Ey sevgili); (asıl) kadeh, senin (şarap gibi kıpkırmızı) dudakların; (gerçek) ayna, senin parlak yüzündür. Cem'in kadehi ile İskender'in aynasının ise sadece adı çıkmıştır.*"

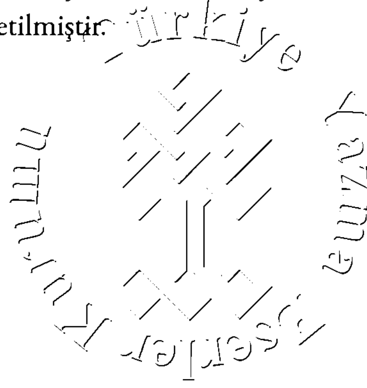
Avnî'nin, iki cihan (dünya ve ahiret hayatı) nakşını (tecellilerini)

1 Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, s.88.

aşikâr olarak göstereceğini söylediği kadeh, aslında ilahi aşk şarabıdır. Aşk öyle bir şaraptır ki, içene hem bu dünyanın bütün kötülüklerini unutturup güzel yönlerini gösterir; hem de ona ahiret hayatında cennet ve cemalullah manzaralarını temaşa ettirir.

5. Ey Avnî; bedenin yanıp da tamamen kül olduysa (üzülme); çünkü aşk ateşini(n közünü) muhafaza etmek için bundan daha iyi kül bulunmaz.

Yanan ocağın közü küllerle örtüldüğünde ateş uzun süre saklanmış olur. Beyitte bu âdete telmih var. Âşığın sevda ateşi ile yanmış bedeni küle; aşk da o külün içerisinde saklanmak istenen ateşe (köze) benzetilmiştir.



24

1. I am the sultan of love, and the desert of woe is realm enough for me. For my dragon-bearing banner I bear the fire of my sighs – it is enough.

Here, the poet is likening himself to Majnūn, the male protagonist of the romance of Laylā and Majnūn (*cf.* #4/2, #11/5, #17/6, #25/4, #38/2, #55/4). In classical Ottoman poetry, Majnūn - whose real name was Qays - speaks of himself as "the sultan of love" (*şâh-ı 'ışk*); his realm is "the desert of woe" (*ġam beyâbânı*), and his subjects are the wild animals of the desert. The banner of this lover who rules in the desert is a symbol of this ruler's dominion, and consists of nothing more than the fire of the lover's cries of "Ah!" ascending to the heavens. Banners would be decorated with a great variety of motifs, one of which was a fire-breathing dragon or large serpent, to which this couplet is alluding.

2. My love, if the bird of my heart fears the trap of your torments, just toss the falcon of your locks: you'll catch it soon enough.

3. My love, my calamity, hearts are torn to pieces by your merest glance, but to gather together all those resurrected dead, the braids of your hair are quite enough.

In classical Ottoman poetry, the lover's heart is imagined as being hung on the strands and curls of the beloved's hair. Though the lover's body has been dissipated by anguish, his heart continues to hang from the curls of his beloved. In this couplet, the poet is likening this state to the Day of Reckoning, when all of the dead will be gathered together to receive judgment.

4. If you want to see clearly the two worlds' image, in this world, just use a glass of wine, or Alexander's cup – it is enough.

According to legend, Alexander the Great ordered the construction of a great mirror, known as "the mirror of Alexander" (*âyîne-i İskender*; *cf.* #71/8), which he had erected on a high point in the city of Alexandria or Alexandretta; with the aid of this mirror, it was said, ships approaching the city could be observed a month before they actually arrived. There was also "the world-proffering cup" (*câm-ı cihân-nümâ*) or "cup of Jam" (*câm-ı Cem*), a cup supposed to have been created by great sages during the time of the Persian ruler Jamshīd, also known as "Jam" (*cf.* #56/2, #71/8). The legend states that Jamshīd could gaze into this cup and observe whatever part of the world he wished. Ottoman poets sometimes likened these two legendary objects to one another, and sometimes they combined them into a single object. Moreover, a cup of wine was said to have the ability to open the veil onto the thousand and one worlds of the drinker's soul, and as such was sometimes metaphorically figured as being either the cup of Jam or the mirror of Alexander. The poet Hâzık of Erzurum described the crystal cup found at drinking parties as a piece broken from the mirror of Jam:

The world-scrying mirror of Jamshīd was broken
To us there remains this crystal cup, its shard

Şikest olmuş Cem'in âyîne-i gîtî-nümâsından
Numune bezmimizde sâgar-ı billûr kalmışdur[1]

The poet Bâkî, on the other hand, envisions the beloved's lips as superior to the cup of Jam and the beloved's face as superior to the mirror of Alexander:

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, p. 88.

The cup is your ruby lip, the mirror your radiant face
Jam's cup and Alexander's mirror? Only names with no place

Câm la'lündür senün âyîne rûy-ı enverün
Adı var câm-ı Cem'ün âyîne-i İskender'ün

In Avnî's couplet, the wine cup that is said to reveal clearly the images of the two worlds - that is, the manifestations of this world and the world beyond - is in fact a reference to the divine wine of love. Love is such a wine that it not only shows the drinker the beauties of this world, making him forget the world's evils; it also affords him visions of paradise and of the face of God as they will be seen in the world beyond.

5. Avnî, though your body has burned to ash, don't give way to sorrow. For this burning ash can keep love's fire alive – it is enough.

When the embers of a burning stove are covered with ashes, the fire within can be preserved for a long while; this couplet alludes to that practice. The lover's body, burnt up by the fire of passion, is likened to ash; while the love felt by the lover is likened to the fire or embers preserved beneath that ash.

25[1]

1. Dîde zahm-ı gamzeden pür-hûndur
Yaşı anuñçün anuñ gül-gûndur

2. Bezm-i gamda nâya hem-dem oluban
Kaddümi çeng eylemek kânûndur

3. Dil nice rüsvâ vü şeydâ olmasun
Gözlerüñ fettânına meftûndur

4. Hüsrevâ bu hadd-i gül-gûnuñ görüp
Saña Ferhâd olmayan mecnûndur

5. Gözyaşın harcandı vasluñ almadı
'Avni bu bâzârda mağbûndur

1 (25). AE /9a.

25. ŞİİR

1. Gözüm, (senin) hışımlı yan bakışının (sinemde açtığı) yaralardan dolayı kanla dolmuştur. Bu sebeple, ondan akan yaşlar da gül gibi kıpkırmızıdır.

2. Gam meclisinde (inleyişimle) ney'e nefesdaş olup boyumu da çeng (gibi iki büklüm) eylemek, (aşk içinde) kanundur.

Beyitte değişik vesilelerle çeşitli musiki aletlerinin adı geçmektedir. Âşık, ney gibi ağlayıp inlemektedir. Âşığın dert ve gam yüzünden iki büklüm olmuş boyu, yay şeklinde eğri telli bir musiki âleti olan çenge benzetilmiştir. Kanun ise, beyitte kural, usûl anlamında kullanılmış; ancak tevriye (iham) yolu ile de yine aynı adlı bir musiki âletine göndermede bulunulmuştur.

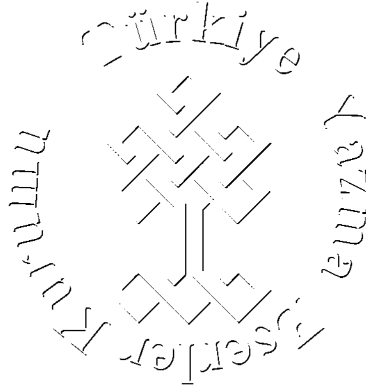
3. Bu gönlüm senin fitneci gözlerine tutulmuşken, çılgın olup da dillere düşmemesi ne mümkün!

4. Ey Hüsrev (sultan;) senin bu gül renkli yanaklarını görüp de Ferhad gibi (âşık) olmayan, akılsızın tekidir.

Beyitte bu sefer de meşhur aşk hikâyelerinin kahramanlarının isimleri geçmekte ve bu isimler tevriyeli olarak kullanılmaktadır. "*Hüsrev*", beyitte sevgilinin sıfatı olan "sultan" ve "padişah" anlamında kullanılmış; aynı zamanda bununla Hüsrev ü Şirin hikâyesinin erkek kahramanı olan Hüsrev'e işaret edilmiştir. "*Ferhad*"da beyitte âşık anlamına gelmekte olup; aynı zamanda bununla Ferhad ile Şirin hikâyesinin erkek kahramanı hatırlatılmıştır. "*Mecnun*" ile, akılsız, deli manası kastedilmiş; bu vesile ile de meşhur aşk hikâyesi olan Leylâ vü Mecnun hikâyesinin erkek kahramanı Mecnun'a göndermede bulunulmuştur. Birinci mısrada yanağın sıfatı olarak

(gül renkli anlamında) zikredilen "*gül-gûn*" da aynı zamanda Hüsrev ü Şîrîn hikâyesinin erkek kahramanı Hüsrev'in, sevgilisi Şîrîn'e hediye ettiği atın adıdır.

5. (Ey sevgili); Avnî olanca gözyaşı (nakdini) harcadı ama (bir türlü) sana kavuşma (metaını) satın alamadı. Bu pazarda zarara uğramış durumdadır.



25

1. You glanced at me; it tore a wound; my eyes filled with blood. And so my tears are now as red as roses.

2. In this gathering of woe, my cries play ostinato to the flute and I am bent double playing harp – this is the canon of love.

In this couplet, various musical instruments are referred to through a variety of means. The lover weeps and wails like the flute (*nây*), and he is bowed down by the strength of his pain and sorrow, thus being likened in terms of shape to the harp (*çeng*). The word "canon" (*kânûn*) is used directly to mean "rule, method", but also employs an ambiguous double meaning (*îhâm, tevriye*) to imply the zither-like musical instrument called the *kanun*.

3. How can this heart riven by your rending eyes not be disgraced and driven mad?

4. Hey Khusraw! Whoever sees that rose-colored cheek and fails to be a lover like Ferhad is as mad as Majnun.

Here, the names of some of the main characters of well-known romances are used with double meanings (*tevriye*). The word *Hüsrev* - here transliterated as "Khusraw" - carries the meaning of "ruler" or "sultan", and applies to the beloved; but it is also the name of one of the main characters in the story of Ferhād and Shīrīn. "Ferhad" has the meaning of "lover" in the context of the couplet, while also alluding to the character Ferhād in the same story. As for "Majnun", it literally means "insane" (*mecnûn*), but also alludes to Majnūn, the protagonist of the story of Laylā and Majnūn (*cf.* #4/2, #11/5, #17/6, #24/1, #38/2, #55/4). The adjective "rose-colored" (*gül-*

gûn) is here used to describe the beloved's cheek, but also alludes to Gulgūn, the horse given by Khusraw to Shīrīn as a gift in the story of Ferhād and Shīrīn.

5. My love, Avnî spent all his tears to get to you but couldn't. He's been swindled!

26[1]

1. Saçuñ sevdâsın itmekde göñül bir bûya kâni'dür
Benüm baht-ı siyâhumda rakîb aña da mâni'dür

2. Melekden hûrdan sebkat ider dildâr hüsniyle
Degüldür âb [u] gil aslı hemâna sun'-ı Sâni'dür

3. Benüm 'ışkum senüñ hüsnüñ beyânın kılsa râvîler
Ne deñlü vasf iderlerse ke-mâ-hî cümle vâki'dür

4. Nice mahfî dutam esrâr-ı 'ışkı mekr ü hîleyle
Dutupdur iştihârı halk içinde hayli şâyi'dür

5. Bugün mülk ü hazâyin her ne cem'iyyet ki cem' itdüñ
Mey ü mahbûba sarf olmazsa 'Avni cümle zâyi'dür

1 (26). AE /9a.

26. ŞİİR

1. (Ey sevgili); gönlüm senin saçının sevdasını çekerken, (ondan gelecek küçücük bir güzel) koku ile yetinmektedir. (Ama) benim kara bahtım(a bak ki), rakip ona bile engel olmaktadır.

Beyitte geçen "*sevdâ*" ve "*bû*" kelimeleri iki anlama gelecek şekilde kullanılmış ve böylelikle beyit manaca çeşitlilik kazanmıştır. "*Sevdâ*"nın aşk, sevgi, istek ve arzu anlamları dışında çok kara, çok siyah (şey) ve ayrıca ticaret ve alışveriş anlamları da bulunmaktadır. "*Bû*" sözcüğünün ise bilinen koku anlamı yanında ümit anlamı da vardır. Bu kelimelerin ikinci anlamları ile beyit şu şekilde de nesre çevrilebilir: "(Ey sevgili); gönlüm senin saçının pazarında (sevda) alışverişi yaparken (ondan gelecek küçücük) bir koku (veya bir ümit) ile yetinmektedir. (Ama) benim kara bahtım(a bak ki), rakip ona bile engel olmaktadır."

Ayrıca beyitte geçen "*saç*", "*sevdâ*", "*baht-ı siyâh*" ve "*rakîb*" unsurları hep siyah rengi çağrıştırmakta ve tenasüp sanatının güzel bir örneğini oluşturmaktadır.

2. Sevgili, güzelliği ile meleklerden ve hurilerden bile daha üstündür. Çünkü onun aslı, sudan ve çamurdan değildir. O, Allah'ın hususî surette yarattığı bir varlıktır.

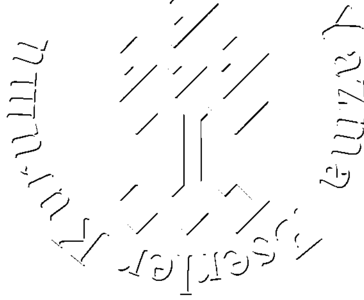
3. Hikâye anlatıcılar benim aşkım(ın büyüklüğü) ile senin güzelliğini(n eşsizliğini) anlatırken ne denli övgü ifadeleri kullanırlarsa kullansınlar, hepsi ayniyle vakidir.

Şair burada "*beyan kıl-*" ,"*ravîler*" ve "*vasf it-*" ifadelerini kullanarak, kendisi ile sevgilisinin arasında yaşananların tarihteki meşhur aşk maceralarını hatırlatacak türden dillere destan bir aşk hikâyesi olduğunu anlatmak istiyor.

4. Ben aşkımın sırlarını birtakım hile ve oyunlarla nasıl gizleyebilirim ki; şöhreti dünyayı tutmuş ve halkın diline düşmüştür (bir kere)...

5. Ey Avnî; bugün gerek mal, mülk, toprak ve gerekse hazineler dolusu mücevherlerden topladıklarının tamamını eğer şarap ve sevgili uğruna harcamazsan, cümlesi boşa gitmiş demektir.

Beyitte geçen "*mülk*", "*hazâyin*", "*mey*" ve "*mahbûb*" kelimelerini, hakiki anlamlarında değil, tasavvufi düşünüş sistemi içerisinde yüklendikleri mecazî anlam boyutu içerisinde değerlendirmek gerekmektedir. Meselâ "mülk" ve "hazâyin"den aklın; "mey"den ilahi aşkın ve "mahbûb"dan da cemal-i mutlak olan Tanrı'nın anlaşılması gerektiğini söylemek mümkündür.



26

1. Suffering from lust for your locks, my heart would rest content with just one scent. But my fate is dark: the rival kept from me even that much.

The words *sevdâ* ("lust") and *bû* ("scent") are both used with a double meaning (*tevriye*), lending this couplet a variety of different readings. *Sevdâ* - apart from its meaning of "love, desire, lust" - also has the meaning "very dark, jet black" and "trade, commerce"; while *bû* means both "scent, fragrance" and "hope, prospect". Considering these alternate meanings, the couplet can also be read as follows: "My heart goes shopping in the market of your dark locks, and would rest content with just one good prospect. But my fate is black: the rival kept from me even that much."

Besides this, "locks" (*sâç*), "lust" (*sevdâ*), "my fate is dark" (*baht-ı siyâhum*), and "rival" (*rakîb*) all evoke the color black, and thus constitute a fine example of the rhetorical device known as *tenâsüb* ("congruity"), in which a number of elements within a verse all harmonize with one another in terms of having similar associations.

2. More beautiful than angels and houris is my love: not made out of water or mud, but a pure product of God.

3. Let the raconteurs spin tales of my great love and your matchless beauty. Let them heap as much praise as they can, it's all as true as can be.

Here, the poet uses the noun "raconteurs" (*râvîler*) and the verbal phrases "spin tales of" (*beyân kılmak*) and "heap praise" (*vasf itmek*)

to imply that the love that exists between himself and his beloved is a love just as worthy of retelling as the famous epic love stories of old.

4. I cannot hide the secret of my love, by hook or by crook, for the whole world already knows the whole story.

5. Avnî, if you don't spend all you've got of lands and treasures on wine and love, they're all for nothing in the end.

In this couplet, the words "lands" (*mülk*), "treasures" (*hazâyin*), "wine" (*mey*), and "love" (*mahbûb*; lit. "beloved") should not be interpreted in terms of their literal meanings, but rather in terms of the figurative meanings bestowed on them within the system of Sufi thought. In this context, "lands" and "treasures" refer to the mind or heart, "wine" to divine love, and "love" or "beloved" to absolute beauty, thereby indicating the necessity of the quest to understand God.

Ze

27[1]

1. Cismümüz râh-ı vefâda gerçi kim hâk eylerüz
   Bâd-ı âh ile reh-i yâri yine pâk eylerüz

2. Bâdeye baş üzre yir idüp ayağa salmazuz
   Hürmetin câm-ı meyüñ ol deñlü idrâk eylerüz

3. Ger firâkuñ derdine vasluñdan olursa devâ
   Nûş-ı lâ'lüñ gamzeñüñ nîşine tiryâk eylerüz

4. Tîr-i hecre sîne dutmakdan budur maksadumuz
   Yoluña baş oynamağa cânı bî-bâk eylerüz

5. Yâr işiginde ikâmet mümkin olursa eger
   Meskenümüz 'Avniyâ san evc-i eflâk eylerüz

---

1 (27). AE /9b.

27. ŞİİR

1. Gerçi, vefa yolunda cismimizi toprak hâline getirip (yola seriliriz); ama (daha sonra) ahımızın rüzgârı ile sevgilinin yolunu (cismimizin toprağından) temizleriz.

Âşık, sevgilinin aşkı uğrunda çektiği acılarla zayıflamış, incelmiş ve sevgilinin yoluna serilmiştir. Bu hâliyle, sevgilinin yolundaki toza toprağa benzemektedir. Daha sonra âşık, çektiği ahlarla, bedenini, rüzgârın uçurduğu toprak ve toz gibi yok etmiştir.

22. şiirin 3. beyti de aynı düşünüş ile kaleme alınmıştır:

Şöyle hâk oldum ki âh etmege havf eyler gönül
Lâcerem bâd-ı sabâ ile gubâr elden gider

2. Kadehin hürmetini öylesine biliriz ki; şaraba başımızın üzerinde yer verip onu (asla) ayağa düşürmeyiz.

Beyitte geçen "*baş üzre yer idüp*", "*ayağa salmazuz*" ve "*hürmet*" ifadeleri, biri hakiki ve diğeri mecazî olmak üzere iki anlama gelecek şekilde kullanılmışlardır. "Baş üzre yer etmek" ifadesi, hakiki anlamı ile, şarabın içilmesi ve dolayısıyla sarhoş edici etkisinin başta hissedilmesini anlatırken; mecazî anlamı ile de ona hürmet ve itibar gösterilmesi gereğini ifade eder.

Aynı şekilde, "ayağa salmak" tabirinin de ("ayak" kelimesi Farsçada kadeh anlamına gelir) şarabı kadehe dökmek gibi bir hakiki anlamı ve bir de onu ayak altına atmak, hürmetsizlik göstermek, yere dökmek gibi bir mecazî anlamı bulunmaktadır. "Hürmet"te de, biri haramlık, yasaklık ve diğeri de saygı gösterme gibi iki anlamlılık hâli bulunmaktadır.

Bu unsurların birden çok anlamları hesaba katıldığında beyti şu iki ayrı şekilde de anlamak mümkündür:

1- "*Biz şaraba öylesine hürmet ederiz ki; asla kadehte bırakmaz, hemen içip ona başımızın üzerinde yer veririz*".

2- "*Şarabın haramlığını öylesine idrak etmişizdir ki; onu başköşeye koyar, kadehe dökmeyiz.*"

Tekrar ifade edelim ki, burada şarap, bade ve mey gibi ibarelerin, tasavvufi-mecazî düşünce sistemi içerisinde anlaşılması gerekmektedir.

3. (Ey sevgili); eğer senden ayrılışın derdine vuslatından bir derman olacaksa, dudağının balını içerek, (onu) hışımlı yan bakışının zehirli dikenine panzehir edinmek isteriz.

"*Nûş*" ve "*nîş*" kelimeleri tevriyeli olarak kullanılmıştır. "Nûş"un bal, tatlı, içki, (nûş-dârû) tiryak ve panzehir gibi birbirinden değişik anlamları vardır. "Nîş" de iğne, diken ve zehir anlamlarına gelmektedir. Şair bu kelimelerin birbirinden değişik anlamlarını birrlikte kullanarak sanat yapmaktadır.

4. Ayrılık oklarına göğsümüzü germekten maksadımız; canımıza, senin yolunda feda olmak için (hedef tahtasında) korkusuzluk (cesaret) talimi yaptırmaktır.

5. Ey Avnî; eğer, sevgilinin kapısında (fırsat bulup da) ikamet etmek imkânını elde edersek, kendimizi feleğin en yüksek makamını mesken tutmuş sayarız.

Âşık, sevgilinin kapısında köpek gibi dolaşan rakibin engellemesinden veya kendisinden önce sevgilinin eşiğine baş koyan diğer âşıkların çokluğundan dolayı, orada ikamet etmeye fırsat ve imkân bulamamaktan şikâyet ediyor.

27

1. We may turn our bodies into dirt sprawled on fidelity's road, but the wind of our sighs will blow clean the road to our love.

The lover has wasted away for the sake of the beloved and spread his body out across the path of the latter; as such, he is likened to the dust or dirt found on the beloved's road. Having thus laid himself down, his sighs dissipate his wasted body just as the wind scatters dirt and dust. This is the same conceit as that used in #22/3:

Here I lie, dirt sprawled in dirt, afraid to sigh
The morning breeze will rise and scatter this dirt

Şöyle hâk oldum ki âh etmege havf eyler gönül
Lâ-cerem bâd-ı sabâ ile gubâr elden gider

2. We may duly grant the cup of wine a place on our head, but we know the awe owed the cup: we will not let it fall to our feet.

The noun "awe" (*hürmet*) and the predicates "grant [it] a place on the head" (*baş üzre yir idüp*) and "we will not let [it] fall to the feet" (*ayağa salmazuz*) are here used with both spiritual and figurative meanings. "Place on the head", in its idiomatic meaning, signifies drinking wine until it goes to one's head; additionally, it carries a figurative meaning of showing respect or consideration to someone or something.

Similarly, the phrase "let fall to the feet", in its spiritual meaning, refers to the filling of a cup with wine - the word *ayâğ* is a false friend meaning "foot" in Turkish and "wine cup" in Persian - while the

phrase's figurative meaning is to disrespect someone or something or show them improper consideration. As for "awe", it carries the meaning of "prohibition, taboo" along with its basic meaning of showing respect or esteem.

Taking into account these double meanings, it becomes possible to read the couplet in two different ways:

a) We have such regard for wine that we drink it without delay, let it fill our head: we will not suffer it to sit undrunk in the cup.

b) We have understood the prohibition on wine, and so we place it at the head of the table: we will not allow it to be poured into the cup.

3. My love, if being with you cures the pain of not being with you, we'll drink the honey of your lips to counteract your poison glance.

Here, the words *nûş* ("honey") and *nîş* ("poison") are used with multiple meanings (*tevriye*). *Nûş* can mean "honey", "sweet", "alcoholic drink", and - in the form *nûş-dârû* - "cure" and "antidote"; while *nîş* can mean "needle", "thorn", and "poison". All of these meanings are simultaneously evoked in this couplet.

4. We bare our chests to separation's arrows and gladly give our heads on our way to you.

5. Avnî, if we can just find a chance to live on the doorstep of our love, our home will be the very heights of heaven.

Here, the poet complains indirectly of the difficulty of finding the opportunity to settle down before the beloved's door, a difficulty caused either by the fact that the rival is straying in the vicinity of the beloved's door like a dog, or by the crowd of other lovers who have come to the door before the lover who serves as the persona of this poem.

28[1]

1. ‘Işk ile vîrân iden göñlini ma‘mûr istemez
Hâtırın mahzûn iden bir lahza mesrûr istemez

2. Hâk-sâr olup hevâ-y-ile gubâr olan göñül
Hâk-i râh-ı yârdan bir dem özin dûr istemez

3. Hoş gören âkil fenâ tavrını şöhret gözlemez
Künc-i uzlet isteyen kendüyi meşhûr istemez

4. Lâ‘l-i nâba meyl kılmaz bağrını pür-hûn iden
Dâmenin pür-eşk iden lû’lû-yı menşûr istemez

5. ‘Işk nakdi bir hazînedür aña yokdur zevâl
Mâlik olan ‘Avniyâ bir gence gencûr istemez

---

1 (28). AE /9b.

28. ŞİİR

1. Gönlünü aşk ile viraneye çeviren kişi, (bir daha) onun mamur (bayındır) olmasını istemez. Hatırını hüzünlere alıştıran da (artık) onun bir an bile sevinçli hâle gelmesini istemez.

Gönül, dîvân şiirinde genellikle eve, saraya, ülkeye teşbih edilir. Bu beyitte de âşığın gönlü, gam yüzünden viran olmuş bir eve benzetilmiş; âşığın hatırı da o evde oturan hüzünlere batmış bir insan gibi düşünülmüştür.

2. Aşk yüzünden toz toprak gibi yerlere serilen gönül, (çektiği ahların rüzgârı ve döktüğü gözyaşlarının seli sebebi ile) sevgilinin yolunun toprağından bir an bile uzak kalmak istemez.

Bu sebeple, aşka tutulan gönül ah edip gözyaşı dökmez ki, ahının rüzgârı ve gözyaşlarının seli, toprak olmuş bedenini sevgilinin yolundan uzaklaştırmasın.

3. Fânilik (geçicilik, ölümlülük) yolunu seçen akıl sahibi kişi, şöhrete gözünü dikmez; çünkü uzlet köşesinde oturma(nın güzelliğini) idrak eden kişi dillere düşmeyi asla istemez.

4. Bağrını (aşk yüzünden) kanla dolduran (âşık), saf yakuta (artık) ilgi duymaz. Eteğini gözlerinden akan yaşlarla dolduran kişinin de dizi dizi incilere ihtiyacı kalmamıştır.

5. Ey Avnî; aşk akçası (aslında) tükenmeyen bir hazinedir. (Ona) sahip olan kişi, (artık) hiçbir (gerçek) hazinenin bekçisi olmak istemez.

Avnî'ye göre, asıl zenginlik ve varlık, aşktır. Aşk dışındaki bütün değerli varlıklar gelip geçicidir ve bu dünyevi zenginliklere sahip olmak, aslında hazine bekçiliğinden başka bir şey değildir.

Beyitte, sufîlerce kutsi hadis olarak kabul edilen "*Ben gizli bir hazine idim; bilinmemi sevdim..*" sözüne telmihte bulunulmuştur.

28

1. If you tear down the heart with love, you don't want it built back up. If you desolate your mind with sorrow, you don't want it filled with joy.

In classical Ottoman poetry, the heart is frequently figured as a house, a palace, a city, or a country. In this couplet, the lover's heart is likened to a house that has been ruined by woe, while the lover's mind is imagined as the sorrow-plagued resident of that house.

2. The disheveled heart laid out in the dirt with desire wants not a moment apart from the dirt on the road to its love.

The smitten heart will refuse to sigh and weep if the wind of that sigh and the flood of that weeping's tears will sweep the lover's wasted body off the path of the beloved.

3. The wise are set on the road to annihilation and ignorant of renown: they grasp the beauty of solitude and want nothing to do with notoriety.

4. If your chest is full of the blood of love, you care nothing for the purest garnets. If you've drenched your clothes in tears, you need no strings of pearls.

5. Avnî, the coin of love's a treasure that knows no end. The one who has it refuses to be a mere watchman over this world's treasures.

In Avnî's view, love is the only true wealth. All valuable belongings apart from love are ephemeral and transitory, and to possess them is to be nothing more than a guard at the treasury.

This couplet also contains an allusion to the *hadith qudsi* - the words attributed to God that are not found in the Qur'ān - in which God states, "I was a hidden treasure, and loved to be known".

29[1]

1. Görsek ol gonca-lebi çâk-ı girîbân iderüz
Gül yüzüñ yâdına bülbül gibi efgân iderüz

2. Haste dil kapuña varsa n'ola tîmâr ister
Yine bu derde anuñ derdine dermân iderüz

3. Mihrüñ ey hüsn[i] bedî'[2] ü leb-i la'li şîrîn
Kıssa-i Hamza gibi 'âleme destân iderüz

4. Kâmetüñ şevki 'alem-veş ne kadar olsa 'ıyân
Dilde râz-ı dehenüñ sırrını pinhân iderüz

5. 'Avniyâ gerçi ölüm dünyede müşkil işdür
Gamze-i dilber ile biz anı âsân iderüz

---

1 (29). AE /10a.

2 *Avnî Dîvânı*'nın Kemal Edip Ünsel neşrinde beytin ilk mısraında " *hüsn-i bedî'* " olarak okunan kısım " *hüsni bedî'* " şeklinde değiştirilmiştir. Çünkü " *hüsn-i bedî'* " eşsiz güzellik anlamına gelmektedir. Hâlbuki " *hüsn-i bedî'* " ibaresinin devamında ve "*u*" bağlacından sonra yer alan "*leb-i la'li şîrîn*" ibaresine bakıldığında, mısrada sevgilinin iki özelliğinin art arda sıralanmış olduğu görülmektedir. Bunlardan birisi " *hüsni bedî'* ", yani "güzelliği eşsiz" ve ikincisi de "*leb-i la'li şîrin*", "yani lâl dudakları pek şirin" sıfatlarıdır. Dîvânın yazılışı esnasında, "hüsn" kelimesinin sonunda bulunması gereken (ya) harfinin yanlışlıkla yazılmadığı anlaşılıyor.

29. ŞİİR

1. O gonca dudaklı sevgiliyi (ne zaman) görsek, yakamızı yırtar ve o gül gibi (güzel) yüzü anarak bülbül gibi feryat figan ederiz.

2. (Ey sevgili); hasta gönlüm senin kapına gelmişse, bunda ne var? (Biçare), hastalığına şifa arıyor... Biz onun derdine ancak yine bu kapıda derman bulunacağına inanıyoruz.

Şair, aşk derdine tutulmuş gönlüne ancak sevgilinin kapısında derman bulunacağını söylüyor. Gönül kara sevdaya tutulmuş hastaya benzetilmiş; sevgilinin kapısı ise hastahane gibi düşünülmüştür.

3. Ey, güzelliği eşsiz ve lâl dudakları pek şirin (olan sevgili); biz sana olan aşk ve muhabbetimizi, Hz. Hamza kıssası gibi bütün âleme destan edeceğiz.

Sevgilinin eşsiz güzelliği ile, epik bir halk hikâyesi olan Hz. Hamza kıssası arasında kurulan ilişki, her ikisinin de insanlar arasında çokça konuşulması ve dillere destan oluşu sebebi iledir.

4. (Ey sevgili); uzun ve mevzun boyuna duyduğumuz arzuyu bayrak alemi gibi açığa vuruyorsak da, dudağının sırrını gönlümüzde gizli tutuyoruz.

Sevgilinin boyu, uzunluğu ve düzgünlüğü sebebi ile bayrak alemine; dudağı ise, yokluk derecesinde küçüklüğü ve içinden en eşsiz sözlerin, hayat verici vaadlerin çıkması sebebi ile, gizli tutulan sırlara benzetilmiştir. Bir de, birinci mısrada geçen "*şevk*" ile şaraba; ikinci mısrada geçen "*râz-ı dehen*" ile de esrara telmih yapılmıştır. Çünkü şarap kadehi, içindeki şarabın parlak kırmızı rengi sebebi ile bayrak alemi gibi kendini gösterirken; esrar ve afyon gibi uyuşturucu

maddeler yaldızlı kâğıtların arasında ve muska gibi göğsün üzerinde gizlenerek taşınır. Bu arada, esrarın bir adının da "dilber dudağı" olduğu unutulmamalıdır.

5. Ey Avnî; her ne kadar ölüm dünyanın en zor işiyse de, biz onu sevgilinin gamzesi ile kolay hâle getirmekteyiz.

Burada söylenmek istenen husus, sevgilinin gamze okları ve kılıçlarının ölümden daha beter acılar verdiği ve ölümün onun yanında kolay bir iş olduğu düşüncesidir. Sevgilinin gamzesinin kılıcına hedef olan âşık için ölüm artık kolay bir şey hâline gelmiştir. Ancak "*gamze-i dilber*" tamlamasının aynı zamanda esrarın adı olduğu düşünülecek olursa[1], beyitte, esrar ve afyon gibi uyuşturucu maddelerin acı çeken ölüm hastaları için ağrı giderici olarak kullanılması olayına da telmihte bulunulduğu söylenebilir. Ayrıca sevgilinin gamzesinin kılıç ve hançer gibi kesici âletlere benzetildiği hususu göz önünde bulundurulduğunda, beyitte kılıç veya hançer yardımı ile intihar etme olayına (ki eskiler buna "*hançere düşmek*" diyorlardı) da işaret edildiği söylenebilir.

1 Ahmet Talat Onay, *age.*, s.155.

29

1. We see those rosebud lips and tear at our shirt. We think on that rose face and cry like the nightingale.

2. My love, if my sick heart comes seeking health at your door, what of it? We know the only cure for its pain lies behind that door.

Here, the poet states that the lover's heart, smitten with the pain of love, can only find its cure at the door of the beloved. The heart is likened to a person sick with melancholia, with the beloved's door being imagined as a hospital.

3. O, your beauty is matchless[1]*, and your ruby lips so sweet. We'll make our love for you an epic to the world, one worthy of the story of Hamza.*

"Hamza" is Hamza ibn Abd al-Muttalib - also known as the "Lion of God" and the "Lion of Paradise" - who was the paternal uncle of the Prophet Muhammad and who was famed for his bravery. In this couplet, the relationship between the matchless beauty of the beloved and the epic hero Hamza is established on the basis that both of them, for their different qualities, achieve renown among men and are much talked of.

---

1 In Kemal Edip Ünsel's edition of Avnî's collected poems, the phrase hüsn-i bedî' (حسن بديع; "matchless beauty") in the first hemistich of this poem's third couplet was changed to hüsni bedî' (حسنی بديع; "his/her matchless beauty"). When the subsequent part of the hemistich, linked to this part by the conjunction u ("and") and reading leb-i la'li şîrîn ("his/her sweet ruby lips"), is taken into consideration, it is clear that two of the beloved's attributes are being listed one after the other: the first is hüsni bedî', and the second is leb-i la'li şîrîn. From this, we understand that, when the poems were being written down in the manuscript, the necessary letter yâ (ى) was left out by mistake.

4. My love, however high we raise the standard of desire for your lithe form, we still hold in our heart the secrets of your lips.

Here, the beloved's stature is likened to the height and straightness of a flag standard, while the beloved's lips are likened to well-kept secrets owing to their small size and to the beautiful words and life-giving promises that issue from them. Besides this, the word "desire" (*şevk*) is an allusion to wine, while the word "secrets of the lips" (*râz-ı dehen*; lit. "secrets of the mouth") in the second hemistich alludes to hashish and opium. This is because the wine cup shows off the deep red color of the wine inside it, just as the flag standard shows itself for all to see; while narcotic drugs such as hashish and opium were placed between gilt paper and hung on the neck like talismans in order to hide them, like secrets. It should also be noted that one euphemism used for hashish was "heart-stealer's lips" (*leb-i dilber*, *cf.* #32/5).

5. Avnî, however hard our work of love may be in this world of death, that heart-stealer's glance makes it easy for us.

What is being referred to in this couplet is the fact that the arrows and swords of the beloved's glance produce a pain worse than death, which is thus comparatively easy to endure. For the lover who is the victim of the weapon that is the beloved's glance, death has thus been made easy. However, it should also be noted that the noun phrase "heart-stealer's glance" (*gamze-i dilber*) was also a euphemism applied to hashish,[1] in which case it can be said that there is an allusion to the use of hashish, along with other narcotics such as opium, as an analgesic for terminal patients suffering great pain. Additionally, there is a reference to suicide - once known colloquially as "falling on the dagger" (*hançere düşmek*) - hidden in the verse through the fact that the beloved's glance is here indirectly likened to a cutting weapon such as a sword or dagger.

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, p. 155.

Şiir

30 [1]

1. Hüsn ile cânânlar içre cân-ı cânândur Veyis
Şerbet-i la'liyle dil derdine dermândur Veyis

2. Ağlamaz cân bülbüli şimdengirü feryâd idüp
Bâğ-ı dilde hüsn ile bir verd-i handândur Veyis

3. Nice ma'mûr olmasun dil mülki 'adl ü dâd ile
Bunca yıldur kim göñül tahtında sultândur Veyis

4. Eşk-i çeşmüñi şerâb u bağruñı eyle kebâb[2]
Ey dil-i âşüfte çün bir gice mihmândur Veyis

5. 'Avniyâ çün devlet el virdi ki mihmân oldı yâr
Fursatı fevt itme kim biñ câna erzândur Veyis

---

1 (30). AE /10a.

2 kebâb : AE MNZ 530, 33a.

30. ŞİİR

1. Veyis, bu güzelliği ile, sevgililer arasında can gibi (aziz)dir ve dudağının şerbeti ile de gönül derdine dermandır.

"*Veyis*", Arapça "Üveys"in Türkçede kullanılan şeklidir. Erkek ismi olan Veyis, klasik Türk edebiyatı metinlerinde sevgili yerine kullanılan çok sayıdaki anonim (sembolik) isimlerden birisidir. Klasik şiirin temelinde bulunan tasavvufi (plâtonik) aşk anlayışı içerisinde mutlak güzelliğin yansıması olan sevgili tipi en mükemmel güzellik ölçüleri ile erkek cinsinde kendini ortaya koyar. Fâtih'in şiirlerinde erkek kimliği ile karşımıza çıkan sevgili tipi de mecazî aşk-ilahi aşk birlikteliği içerisinde anlamlandırılması gereken bir husustur.

2. Can bülbülüm bundan böyle artık feryat edip ağlamayacak. Çünkü Veyis, güzelliği ile bir gül gibi gönlümün bahçesinde açmıştır.

3. Kalbimin ülkesi (artık) adalet ve ihsan ile nasıl bayındır hâle gelmesin ki, Veyis bunca yıldır gönlümün tahtında sultanlık yapıyor.

4. Ey benim çılgın ve perişan gönlüm; Veyis senin bir gecelik konuğun olduğuna göre, (ona) gözyaşlarını şarap; ciğerini de (kebap) olarak sun!

Âşık, bir gecelik bile olsun kendine konuk olan sevgiliyi ağırlamak için ona aşkın ve arzunun ateşi ile yanmış ciğerlerini kebap yapmakta; ayrılık acıları ile gözlerinden dökülen kanlı gözyaşlarını ise şarap olarak sunmaktadır.

5. Ey Avnî; talihin yaver gitti ve sevgili senin konuğun oldu. (Aman), sakın bu fırsatı kaçırma (da canını ona kurban olarak sun)! Çünkü Veyis için bin can feda edilse yine azdır.

30

1. The beauty of Veys makes him the beloved of beloveds. The ambrosia of Veys' ruby lips is a cure for the pain of the heart.

"Veys" is the Turkish form of the Arabic proper name Uways. A male name, Veys is one of a number of symbolic, archetypal names used in classical Ottoman poetry to refer to the beloved. In the context of the platonic Sufi ideal of love so often used in Ottoman poetry, the most perfect measure of beauty is reflected in the male sex, the ideal type of the beloved and the best reflection of absolute beauty. In the poetry of Avnî, the male beloved is perhaps best thought of in the context of figurative, divine love.

2. No more will my soul's nightingale weep and wail, for the beauty of Veys blooms like a rose in the garden of my heart.

3. How can the land of my heart not prosper with justice and largesse? Veys has so long sat and ruled on the throne of my heart.

4. Veys is your guest tonight, so offer up your tears as wine and your liver as meat, O love-mad heart!

In this couplet, the lover entertains the beloved - who is a guest in the house of the lover's heart, even if only for one night - by making a roast (*kebâb*) of his own liver[1] in the fires of love and desire and offering up as wine the bloody tears he cried during the period of separation from the beloved.

5. Avnî, your dreams have come true and your love is your guest: seize this chance and sacrifice to Veys a thousand times your heart.

1 Translator's Note: In traditional Islamic medicine, the liver was seen as the *physical* source of excessive passion, according to the theory of the four humors, which stated that an excess of black bile, produced by the liver, led to heightened passion (and thus, love) and even to melancholia and madness. The liver's thus "burning" with passion is often compared to the roasting of a kebab.

Şiir

31[1]

1. Yüzüñ gülzârı şevkinden gözüm havzı pür-âb olmış
İki gözüm kabağı seyr ider anda habâb olmış

2. Hevâ-yı ʿışkuñ içre murg-i cânı sayd kılmağa
Ser-i zülfüñ anuñ çengâlidür zülfüñ ʿukâb olmış

3. Kerâhetdür mey içmek diyü esrâra rızâ yirdüñ
Hezâr ahsent[2] sûfî haylice reʾy-i savâb olmış

4. Rakîb-i seg ulıdı âsitân-ı yâra varaldan
Tenezzül eylemez ʿâşıklara ʿâlî-cenâb olmış

5. Kıyâmet kâmeti üzre şol âb-ı Kevser-i laʿlin
Görüp cân buldı ʿAvni sanasan yevmü'l- hisâb olmış

---

1 (31). AE /10b.

2 Aslında "*ahsent*" olması gereken bu ibare istinsah hatası sonucu metinde "*ahsend*" şeklinde yazılmıştır.

31. ŞİİR

1. (Ey sevgili); gözümün havuzu, senin yüzünün gül bahçesine duyduğum arzu yüzünden (akan gözyaşlarından) su ile doldu. Göz kapaklarım ise, o havuzda hava kabarcıkları gibi yüzmekte.

"*Kabak*" kelimesi, aslında, yüzme bilmeyenlerin batmamak için bellerinin iki yanına bağladıkları kurutulmuş su kabağını veya bu su kabaklarından kesilerek yapılan maşrapa veya kadehleri anlatmaktadır. Metinde göz kapağı manasında kullanılan "kabak", ayrıca iham (tevriye) yolu ile, yüzmede kullanılan kabağı ve kadehi de hatırlatmaktadır.

2. (Ey sevgili); senin zülfün, aşkının havası içinde (uçan) canımın kuşunu avlamak için bir kartal olmuştur. Zülfünün ucundaki kıvrımlar ise, o kartalın pençesindeki çengellerdir.

"*Heva*" kelimesi, hava boşluğunun dışında; aşk, sevda, heves ve arzu anlamlarına da gelmektedir. "*Çengâl*" ise, kartalın pençelerinin ucunda bulunan ve çengele benzeyen tırnakları anlatmaktadır.

Şair, canını (ruhunu) kuşa; sevgilinin zülfünü kartala; zülfün ucundaki kıvrımları ise, kartalın pençelerine benzetmiştir. Gönlünü sevgilinin zülfüne kaptıran âşığın durumu, acımasız avcı kartalın pençelerine düşen zavallı bir kuşun ümitsiz hâli ile tasvir edilmiştir.

3. Ey sofu; "(aleni olarak) şarap içmek dinen çirkindir." diyerek, gizliliğe (gizli gizli içmeye veya esrar kullanmaya) rıza göstermişsin... Sana binlerce aferin! Doğrusu ne de isabetli bir fetva vermişsin öyle!

4. O köpek rakip, sevgilinin eşiğine kapılanalı beri ululanmaya başladı. (Şuna bakın), büyük adam olmuş da, âşıklara tenezzül etmiyor!

Metinde geçen "*uludı*" ibaresi, "ululanma, kibirlenme" anlamı dışında, köpeklerin ulumasını da hatırlatır. Rakip için zaten "*seg*" yani "köpek" sıfatını açıkça kullanan şair, bir de ona iham (tevriye) yolu ile "ulumak" gibi bir fiili izafe etmek suretiyle hakaretini katmerli hâle getirmiş oluyor.

5. Avnî, (o sevgilinin) kıyamet (gibi düzgün ve fitneler koparan güzellikteki) boyunun üzerinde Kevser (ırmağına benzeyen) dudağının suyunu görerek, hesap günü gelmişçesine yeniden can buldu.

Kıyamet, dünya hayatının sona erişi ve ahiret hayatının başlayışını anlatan büyük olaydır. Kıyamet ile birlikte bütün ölüler dirilecek, insanlar Allah'ın huzurunda bütün yaptıklarından hesaba çekilip cennet veya cehennem yaşantısı başlayacaktır. İslami kaynaklarda kıyamet gününün bir adı da (dîn günü veya hesap günü anlamında) "yevmü'd-dîn" veya "yevmü'l-hisâb"dır.

Avnî, sevgilinin boyunu "*kıyamet*" sözcüğü ile tanımlamakta; dudağını ise Cennette aktığına inanılan Kevser ırmağına benzetmektedir. Sevgilinin boyunun "kıyamet" olarak tanımlanmasının sebebi, o düzgün ve gönül alıcı endamı gören âşıkların arasında fitne ve kargaşalık çıkmasıdır. Bu ise kıyamet kargaşalığını hatırlatmaktadır. Ayrıca "kıyamet" sözcüğü ile boy anlamındaki "kâmet" arasında iştikak (aynı kökten türeme) ilişkisi bulunmaktadır.

Şair, sevgilinin kıyamet endamı üzerinde, Kevser ırmağı değerindeki dudağının suyunu gördüğünde, hesap günü gelmiş gibi heyecan duymuş ve ayrılığın acısı ile neredeyse ölmüş olan gönlü yeniden hayat bulmuştur.

31

1. My love, the pool of my eyes is full of tears from desire for the rosegarden of your face; the lids of my eyes float like bubbles in that pool.

The word *kabak* - here translated as "lids" - refers both to the dried gourds that would be tied to the hips of non-swimmers so as to prevent drowning, and to the tankards or cups made from such gourds. As such, there is an ambiguous double meaning (*îhâm, tevriye*) in the phrase "the lids of my eyes" (*iki gözüm kabağı*): while the eyelids (*gözkapağı*) are the primary meaning, both the gourds used in swimming and the gourds used for drinking are also being evoked.

2. My love, your locks are hawks, hunting the bird of my heart flying in the air of love, and your curls are claws, poised by the hawk for the catch.

The word *hevâ* - here translated as "air" - means both the empty space of the sky and love, lust, or desire, while the word *çengâl* - here translated as "claws" - refers to the hook-like talons of birds of prey.

In this couplet, the poet likens his soul or spirit to a bird, the sidelocks of the beloved to a hawk, and the curls on the end of the beloved's locks to the hawk's talons. The condition of the lover, whose heart has been captured by the curls of the beloved, is envisioned as identical to the desperate state of a bird that has been caught in a hawk's talons.

3. Hey zealot! You said "Drinking wine is abominable" and so made us drink in secret. Bravo a thousand times over! What a perfect ruling!

4. My rival, that dog, he's been raving since he came to my love's door. What a bigshot he is, not bothering about us lovers!

The infinitive form *ulumak* of the past tense verb *uludı* - here translated as "raving" - means "to become arrogant or conceited", but is also an onomatopoeic verb evoking the howling of a dog. Here, the poet - who openly uses the word "dog" (*seg*) to refer to his rival in love - also uses this ambiguous double meaning (*îhâm, tevriye*) of the verb *ulumak* to redouble the force of his insult.

5. There above the apocalyptic beauty of your form, Avnî sees your lips' paradisal waters and comes back to life on this Day of Reckoning.

The apocalypse (*kıyâmet*) is the great event representing the end of life in this world and the beginning of life in the world beyond. On the day of the apocalypse, all of the world's dead will be brought back to life and stand before God, there to have all of their deeds weighed and subsequently to begin their life in heaven or in hell. In Islamic sources, this day is sometimes given the name *yawm ad-dīn* or *yawm al-hisāb*, meaning "the day of religion" and "the day of reckoning" respectively.

In this couplet, Avnî describes the beloved's stature as "apocalyptic", and compares the beloved's lips to the waters of the river Kawthar (Turkish: *Kevser*) - here translated as "paradisal waters" - which is believed to flow in heaven (*cf.* #61/4, #66/4). The stature of the beloved is likened to the apocalypse owing to the fact that lovers who see the beauty of that stature immediately begin to quarrel with one another, a quarrel reminiscent of the chaos that will be experienced on the day of the apocalypse. There is also a consciously employed etymological relationship between the word *kıyâmet* and the word *kâmet*, here translated as "form"; this is a rhetorical device known as *iştikâk* (lit., "derivation, etymology"; *cf.* #19/2).

The poet, seeing the wet lips of the beloved crowning the beloved's apocalyptic form and likening them to the waters of the river Kawthar, grows as fevered as if the Day of Reckoning has come, and his heart, nearly dead owing to the pain of separation from the beloved, feels as if resurrected.

32[1]

1. Görüñ ol gonca-lebi kim nice ra'nâ olmış
Bir nihâl idi kadi serv-i dil-ârâ olmış

2. Kâm-ı cân istedügi lezzeti sordum bildüm
Hân-ı hüsninde lebi şehdi müheyyâ olmış

3. Halk-ı 'âlem ki hilâli gözedür illâ ben
Kaşların seyr iderem özge temâşâ olmış

4. Yalıñuz ben degülem gülşen-i kûyında hezâr
Gül yüzi yâdına bülbül dahi şeydâ olmış

5. 'Avniyâ şehd-i lebin göreli hayrân oldum
Nice nâzik nice ter sükker-i helvâ olmış

---

1 (32). AE /10b.

32. ŞİİR

1. O gonca dudaklı (sevgili)ye bir bakın; nasıl da güzelleşmiş! Boyu bir fidana benziyordu; şimdi de gönül süsleyen bir servi olmuş.

2. Can dimağımın istediği lezzeti sordum ve anladım ki (o sevgilinin) güzelliğinin sofrasında dudağının balı hazır hâlde imiş.

Metinde geçen "*sordum*" ifadesi "(o sevgilinin dudağını) emdim" anlamına da gelmektedir.

3. Herkes (bayram yapmak için) hilali gözlüyor. Ben ise (o sevgilinin) kaşlarını seyrediyorum. (Burada) bambaşka bir âlem görülüyor.

Ramazan ayının başlangıcı ve bitişi, ufukta hilalin görülmesi (rü'yet-i hilal) ile gerçekleşir. Ramazanın bitişini gösteren hilal, aynı zamanda bayramın başlangıcını da müjdeler. İnsanlar bir ay süren bir mahrumiyet döneminden sonra yeniden yeme içme, zevk ve eğlence hayatına (bayram) başlarlar. Herkes bayram yapmak için hilali gözlerken, âşık ise, sevgilinin kaşlarını seyrederek aşkın ve muhabbetin renklendirdiği bambaşka bir âlemin güzelliklerine şahit olmaktadır.

4. (Sevgilinin) gül bahçesine benzeyen mahallesinde (onun aşkı uğruna) bülbül (gibi ağlayan, inleyen) yalnızca ben değilim. Bülbül bile onun gül yüzünün arzusu ile çılgına dönmüş (ötüp durmaktadır).

5. Ey Avnî; o (sevgilinin) bal dudağını gördüğümden beri hayran oldum. O (dudak) nasıl da taze helva şekeri gibi tatlı hâle gelmiş!

Metindeki "*hayran olmak*" tabirinin bir anlamı da esrar sarhoşu olmaktır. Sevgilinin dudağı ile esrar arasında ilgi kurulmuştur. Çünkü esrarın bir adı da "*leb-i dilber*" (dilber dudağı)dır. Ayrıca "*hayran*" ve "*sükker*" (şeker) sözcükleri birlikte kullanılarak esrar sarhoşlarının tatlı yeme isteklerine telmihte bulunulmaktadır.

32

1. Look how lovely that beauty with rosebud lips has grown! Once a mere sapling, and now a cypress to ornament the heart!

2. I tested the sweetness of my soul's deep desire and knew those lips' honey lay ready on beauty's table.

The infinitive form *sormak* of the past tense verb *sordum* in this couplet - here translated as "tested" - can mean both "to ask" and "to suck".

3. Everyone is watching for the new moon's first crescent, waiting for Eid to begin – but me, I'm watching my love's brow, a sight like no other.

The beginning and end of the month of Ramadān are counted from the first appearance on the horizon of the first crescent after the new moon, which appearance is called "sighting the crescent" (*rü'yet-i hilâl*). The appearance of the crescent moon marking the end of Ramadān also signals the beginning of the festival of Eid al-Fitr, during which - after a month of fasting - Muslims can once again freely engage in joys and pleasures such as eating and drinking. In this couplet, Avnî depicts everyone waiting expectantly for the crescent moon marking the end of Ramadān, except for the lover, who is instead witnessing the great beauties of the wholly different world of love by gazing on the crescent-shaped eyebrows of his beloved.

4. I'm not the only warbler on the corner of my love's street: even the nightingale is there, singing and mad with desire for the rose of that face.

5. Avnî, you've been dumbstruck since seeing those honeyed lips. How sweet and fresh they are, like sugared halvah!

The compound verb *hayrân olmak* - here rendered as "to be dumbstruck" - also has the meaning of "to be intoxicated on hashish"; there is thus a relationship established between hashish and the beloved's lips, and it will be recalled that one euphemism used for hashish was "heart-stealer's lips" (*leb-i dilber, v.* #29/4). There is also an allusion here, through the words *hayrân* and *sükker* ("sugar"), to the desire to eat sugary foods that is felt by those intoxicated on hashish.

33[1]

1. Gözlerüm hâk-i der-i dildâr ile pür-nûrmış
   Hâtırum zahm-ı firâk-ı yâr ile mesrûrmış

2. Hâne-i dil kim harâb olmış sanurdum ben anı
   Ol cefâ mi'mârınuñ tarhı-y-ile ma'mûrmış

3. N'ola ser-gerdân olursa zerre-veş üftâdeler
   Gün gibi ol meh-likânuñ şöhreti meşhûrmış

4. Kesret-i meyden sudâ' irüp nemâza çıkmadı
   Zâhid-i hod-bîn bu 'özriyle meger ma'zûrmış

5. Her zemân ruhsârına hâil olur zülf-i siyâh
   'Avniye göstermeyen gün ol şeb-i deycûrmış

---

1 (33). AE /11a.

33. ŞİİR

1. Gözlerim, (sevgilinin) eşiğinin toprağı ile nurlanmış; hatırım ise, onun ayrılığı yarasının kadehi ile keyifler sürmekte...

Dîvân şiirinde sevgilinin eşiğinin toprağı, sürme gibi düşünülür. Sürmenin de gözün görme kabiliyetini artırdığına inanılır. Yine, klasik edebiyat metinlerinde vücutta (sînede) meydana gelen kanlı yaralar ile ilgili olarak da "şarapla dolu kadeh" benzetmesine çokça tesadüf edilir.

2. Gönül hanesini ben hep harap olmuş sanırdım; hâlbuki o cefa (denen) mimarın düzenlemesi ile mamur hâle getirilmiş.

Beyitte bahis konusu edilen "*cefa*", sevgiliden ayrı kalışın sebep olduğu eziyet ve sıkıntıları anlatır. Cefa, beyitte mimara benzetilmiştir. Bu cefa mimarı, âşığın ayrılıktan harap olmuş gönlünü düzene sokmakta, süslemekte ve böylelikle sanatıyla onu mamur hâle getirmektedir. Bütün bunlar bize aşkı hatırlatmaktadır. Dîvân şiirinin düşünce dünyası içinde çok önemli bir konuma sahip bulunan aşkın, sebep olduğu gam, keder, cefa ve eziyet ile, âşığın ayrılıktan harap olmuş gönül hanesini bir mimar gibi tamir ettiği, süslediği ve onu bayındır hâle getirdiği kabul edilir. Aşağıya aldığımız ve ilki yine Avnî'ye ait olan iki beyit klasik edebiyatımızın estetik sistemi içerisinde "aşk", "mimarlık" ve "sanat" kavramları arasında kurulan anlam ilişkisini açıkça göstermektedir:

'Işka dayandum belâ vü mihneti fikr itmedüm
San'atinde gâh olur 'âciz kalur üstâdlar[1]
Gönül bir beyt-i ma'mûr u safadır 'aşk mi'mârı

---

1 G. 31/5.

Yatur ammâ ki şimdi başka bâmı başka dîvârı[1]

3. O ay yüzlünün şöhreti güneş gibi aşikâr iken, düşkün âşıklarının zerreler misali (onun etrafında) dönüp dolaşmalarına şaşılır mı?..

Beyitte, klasik edebiyatın temel mazmunlarından biri olan "güneş-zerre" ilişkisine telmih var. Güneşin yaydığı ısı ile harekete geçen tozların ışık huzmeleri içindeki uçuşan görüntüsü, varlığın en küçük parçası olan zerrelerin güneşe doğru hareket ettikleri yolundaki batıl bir inanışa yol açmıştır. Burada da sevgili, güneş; âşıklar ise güneşe doğru harekete geçen zerreler gibi düşünülmüştür.

4. Kendini beğenmiş zahit, o kadar çok şarap (sözünü) ağzına alarak (içki aleyhine konuştu ki), baş ağrısına tutularak namaza gelemedi. Galiba zahit bu özründe haklı imiş.

Metinde geçen "*kesret-i mey*" ibaresi, beytin mana bütünlüğü içinde, çok içki içmekten ziyade; içkinin çokça sözünü etmek anlamına gelir. Çünkü zahidin içki içmesi değil; içenleri fazlaca eleştirmesi ve bu işin gevezeliğini yapması söz konusudur. Gerçekten de Arapça "*kesret*" kelimesinin, bir şeyin çokça sözünü etmek, yani onun gevezeliğini yapmak anlamı da bulunmaktadır. Avnî, içki aleyhine ileri geri konuşan zahidi (içki sözünü ağzına çokça almasından, yani onun gevezeliğini yapıyor olmasından dolayı) içkiyi fazla kaçırıp sarhoş olan ve baş ağrısına tutulan bir insan gibi tanıtmakta; bu baş ağrısını onun cemaat namazına gelemeyişinin meşru mazereti gibi göstererek ham sofuyu kinayeli ve alaycı bir şekilde eleştirmektedir. Ayrıca beyit, zahidin gizli gizli şarap içtiği ve bu yüzden namaza yetişemediği yolunda da üstü örtülü bir ima taşımaktadır.

5. (O sevgilinin) siyah zülüfleri hep yüzüne perde oluyor. (Meğer) Avnî'ye gün yüzü göstermeyen, işte o karanlık gece imiş.

Sevgilinin yüzü güneşe; yüzü kaplayan siyah zülüfleri ise güneşin görülmesine engel olan karanlık geceye benzetilmiştir.

---

1 *Şeyh Gâlib Dîvânı*, k.15/1.

33

1. My eyes are radiant with the dirt from my love's doorstep, my heart's cup full with the fine blood of separation.

In classical Ottoman poetry, the dirt or dust on the beloved's doorstep is thought of as kohl for the eyes. It was believed that the application of kohl strengthened one's power of vision (*v.* #70/3; *cf.* #12/4, #51/5, #63/1, #72/1). The conceit found in this couplet's second hemistich - namely, the likening of the bloody wounds opened up in the lover's chest to a cup full of wine - is also a very common one.

2. I thought my heart's house had fallen into ruin – yet it's been restored by the architect of pain.

The "pain" (*cefâ*) referred to in this couplet is the torment inflicted on the lover through separation from the beloved. Here, pain is likened to an architect: this "architect of pain" (*cefâ mi'mârı*) restores and decorates the heart of the lover, which has fallen into dilapidation due to separation, and in this way uses art to renew the lover. This is a very important conceit used very frequently in classical Ottoman poetry: love - though it is effectively the cause of sorrow, anguish, and suffering - is also the architect that restores and renovates the lover's ruined heart (*cf.* #21/3, #57/4, #65/1, #69/1). The two couplets below, the first of which is Avnî's and the second of which Shaykh Ghâlib's, clearly show the relationship established in the aesthetic system of classical Ottoman poetry between the concepts of "love", "architecture", and "art":

Buttressed by love, I failed to see its pains and sorrows
Master craftsmen's work, indeed, can at times be shoddy

‘Işka dayandum belâ vü mihneti fikr itmedüm
San‘atinde gâh olur ‘âciz kalur üstâdlar [v. #21/5]

*

The heart's a well-built house of ease and built by love
But different are its walls, different its dome above

Gönül bir beyt-i ma‘mûr u safâdır ‘aşk mi‘mârı
Yatur ammâ ki şimdi başka bâmı başka dîvârı[1]

3. So what if fallen lovers spin madly round like motes of dust? That moon-faced beauty's fame is clear as day.

In this couplet, there is an allusion to one of the fundamental conceits found in classical Ottoman poetry: the relationship between the sun (*gün*, *güneş*) and motes of dust (*zerre*). The appearance of dust motes, made to move by the heat of the sun, within the sun's slanting rays of light gave rise to a belief that dust motes, the smallest elements in creation, were thereby attempting to move toward the sun. In Avnî's couplet, the beloved is imagined as the sun, while lovers are figured as the motes of dust moving toward that sun.

4. The canting zealot spoke so much of wine his head ached and he missed his prayers. There's a fine excuse.

In the context of this couplet, the noun phrase *kesret-i mey*, literally meaning "abundance of wine", and here translated as "so much of wine", means not the drinking of an abundance of wine, but rather talking excessively about wine. The religious zealot (*zâhid*), after all, does not drink wine excessively, but instead levels

1 *Şeyh Gâlib Dîvânı, kasîde* #15/1

constant and excessive criticisms against the drinkers of wine, and in fact, the Arabic word *kathrah* (Turkish: *kesret*) does contain the meaning "speaking constantly of something or someone" or, in other words, always prattling on about something or someone. Here, Avnî reimagines the zealot raving against the evils of wine as someone who has drunk too much and got a headache, causing him to miss his daily prayers at the mosque; envisioning this as a legitimate excuse for missing prayer, Avnî thus levels his own sarcastic criticism against this zealous ascetic. Moreover, there is an implication here that such religious zealots actually did drink wine in secret and, consequently, missed their prayers.

5. Black curls veil that beauty's face: so that's the night that's been hiding the day from Avnî!

Here, the beloved's face is likened to the sun, with the dark locks of hair covering the beloved's face being likened to a dark night that prevents the sun from being seen.

ʿAyn

34[1]

1. Behişt gibi oldı harâbât sahnı vesîʿ
Ki anda muğ-beçeler var ki hûr-şekl ü bedîʿ

2. Nesîm-i rûh-fezâsıyla şeş cihet memlû
Ya çâr fasl hevâsı misâl-i fasl-ı rebîʿ

3. Sâfâ-y-ile ire mi anda tîre-dil sûfî
Meger mübeddel ide eylüge hısâl-i şenîʿ

4. Çü dürd-keş ki ola anda cürʿa nûş eyler
Biñ olsa cürm vera' bir latîfe-y-ile şefîʿ

5. O mülke vü anuñ ehline iriş ey ʿAvnî
Bu devr ehline bakma eger şerîf ü vazîʿ

---

1 (34). AE /11a.

34. ŞİİR

1. Meyhane avlusu (bana) cennet (bahçesi) gibi geniş göründü. Orda, huri misali eşsiz (güzellikteki) meyhaneci çırakları dolaşıyor.

Bu gazelin bütünü, meyhane mazmunu altında mecazen tekke ve tasavvuf hayatını anlatmaktadır. Meyhane tekkeyi; şarap ilahi aşkı; meyhanede hissedilen şarap kokusu tekkeden yayılan manevi havayı ve ilahi aşk coşkusunu; meyhaneci/ şeyhi; muğbeçe (meyhaneci çırağı) müridi ve içki müptelâsı meyhane müdavimleri de tasavvuf yolunun salikleri olan dervişleri temsil etmektedir.

2. (Oradan esen ve) cana can katan rüzgâr(ın güzel kokusu) ile her taraf dopdoludur. Ya iç tarafında bulunan dört bölüm?.. Onlar da ilkbahar mevsimi gibidir.

"*Şeş cihet*" üst-alt, ön-arka, sağ-soldan ibaret altı yöndür. Bununla "her taraf" kastedilmektedir. Şaire göre, meyhanenin cana can katan rüzgârı, hakiki anlamda meyhanede hissedilen şarap kokusu; mecazen de tekke ortamından yayılan maneviyat havası, etraftan duyulan zikirlerin insana verdiği keyif ve ilahi aşk coşkusudur. "*Çâr fasl hevâsı*" da, meyhanenin iç tarafında (muhtemelen dört köşesinde) bulunan dört bölmeyi ve tabi mecazen de tekkenin içindeki odaları anlatmaktadır. "*Hevâ*" kelimesi, bilinen anlamları yanında oyuk, delik, çukur ve iç kısım anlamlarına da gelmektedir. "*Fasl*" ise yine, perde veya yarım duvarlarla ayrılmış bölüm, kısım manasını taşımaktadır. Meyhanenin veya tekkenin içinde bulunan bölümler, buralarda yaşanılan âlemler sebebi ile, ilkbahar mevsimine benzetilmiştir.

3. Bulanık gönüllü sofu, (dedikoduculuk ve fitnecilik gibi) kötü huylarını iyiliğe çevirmedikçe meyhaneye esenlik ve neşe ile gelebilir mi?

Şair burada meyhaneyi cennete teşbih etmektedir. Nasıl ki insanlar kötü hasletlerini terk etmedikçe cennete giremezlerse; bulanık gönüllü sofu da dedikodu ve fitne gibi kötü özelliklerinden arınmadıkça meyhaneye gönül rahatlığı ile giremez.

4. (Meyhane), orada kadehin dibindeki tortuya varıncaya kadar yudumlayanları bile, ne kadar günaha batmış olurlarsa olsunlar, küçük bir iyilikleri sebebiyle şefaatçi makamına yükseltir.

Yani meyhane (mecazen tekke), insanları öylesine bir iç tasfiyeye uğratır, öylesine temizler ki; o insanlar gece gündüz içki içen ve binbir türlü günaha batmış kişiler bile olsalar; bu iç temizlikleri ile, yapacakları önemsiz bir iyilik, küçücük bir yardım onları bu günahkâr konumlarından kurtardığı gibi, günahkârlara şefaat eden insan durumuna bile yükseltir. "*Vera*" kelimesi, Allah'tan korkma, takva, dindarlık anlamlarına geliyorsa da, beyitte küçük, önemsiz manasında "*latîfe*"nin (iyilik, hoşluk) sıfatı olarak kullanılmıştır. Bu kelime beyitte tevriyeli olarak kullanılmıştır.

5. Ey Avnî; ister eşraftan, isterse aşağılık takımından olsun, bu devrin insanlarına aldırış etme de; o (meyhane) mülküne ve onun ehline ulaşmaya bak.

Şair, metinde "*o mülk*" ibaresi ile meyhaneyi kastetmektedir. "Meyhane" de, şiirin ilk beytinin açıklamasında izah edildiği gibi, içinde ilahi aşk şarabının dağıtıldığı tekkenin sembolüdür.

Avnî, insanları iki kısma ayırmaktadır. Bunlardan ilki meyhane mülkünün (tekkenin) dışında bulunanlar; ikincisi de meyhane mülkünde bulunanlar, yani tekke müdavimleri olan müritler, mürşitler ve dervişler. Şaire göre, ister mevki, makam, servet ve saman sahibi (eşraftan) olsun, isterse sıradan olsun, bu devrin insanlarına ehemmiyet vermemeli; aksine tekkeye ve tekke müdavimlerine ulaşmaya bakmalıdır.

34

1. The tavern's courtyard seemed as wide as the garden of paradise, and the tavernkeeper's sons were as matchless in beauty as houris.

Throughout this ghazal, the conceit of the tavern is used as a figurative trope for the dervish lodge or *tekke*, and by extension for the Sufi life as a whole. Within this schema, the tavern is the dervish lodge, wine is divine love, the smell of wine in the tavern is the divine ecstasy and spiritual atmosphere found in the lodge, the tavernkeeper is the Sufi shaykh or spiritual guide, the tavernkeeper's sons (*muğbeçe*) are the shaykh's disciples, and the drunken frequenters of the tavern are the Sufi wayfarers or dervishes.

2. On all sides spread the cool scent of a refreshing breeze. And inside the tavern? The very likeness of spring.

The phrase *şeş cihet* - literally "six sides" - refers to the top and bottom, the front and back, and the left and right of a given space; as such, it means "all sides" of that space, and is here translated as such. In the view of the poet, the literal referent of the tavern's "refreshing breeze" (*nesîm-i rûh-fezâ*) is the smell of wine in the tavern, while its figurative referent is the spiritual atmosphere imbuing the dervish lodge, the pleasure brought on through the invocation of God (*zikr*), and the ecstasy of divine love. The phrase (*çâr fasl hevâsı*) in the second hemistich most directly means "the four seasons", but is used to refer to the four walls of the tavern's interior, which is likely square or rectangular in shape, as well as to the rooms found within the dervish lodge. The word *hevâ* - besides its directly relevant meaning of "air" - can also be used to mean a hollow, a hole, a depression, or the interior of something; while

the word *fasl* - besides meaning "season" - also has the meaning of "curtain" or of a section of a given space that is separated off from the rest of the space by low walls. The interior divisions of the tavern or dervish lodge are here likened to spring due to the experiences that are undergone there.

3. How can a benighted zealot bring joy there if he doesn't turn his vices into virtues?

Here, the poet makes a comparison between the tavern and paradise. Just as a person cannot enter paradise if he or she does not leave behind his or her bad character traits, so can the benighted zealot (*sûfî*)[1] not comfortably enter the tavern without first being purified of such bad qualities as spreading gossip and creating dissension.

4. There, even those who drink to the dregs, though drenched in sin, are redeemed by just one small virtue.

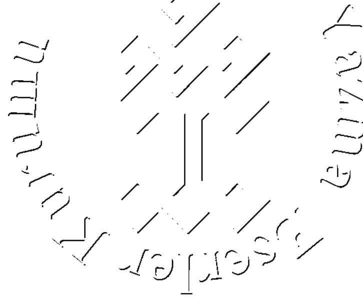
The tavern - or, figuratively, the dervish lodge - so purifies the people in it that, even if they are people who drink day and night and commit any number of sins, still, even a seemingly insignificant good deed prompted by their spiritual purity can save them from truly being considered a sinner, and can even raise them to the status of an intercessor or redeemer for true sinners. Though the word *vera'* literally means "fear of God" or "piety", in this couplet it is used with a double meaning (*tevriye*), with its primary use here being as a descriptive adjective for the count noun *latîfe* - here translated as "virtue" - and has the meaning of "unimportant, insignificant"; as such, it has here been translated as "small".

1 Translator's Note: In classical Ottoman poetry, the word *sûfî* - though literally meaning "Sufi" - has strongly negative connotations: it indicates not precisely a Muslim mystic, as it typically does in English, but rather a religious zealot or ascetic who holds to an exceedingly strict interpretation of Islamic law and seeks to impose that interpretation on others, despite not necessarily adhering to it himself.

5. Avnî, worry about getting to those premises and joining the people there, and don't give a damn about those outside, whether high or low.

The phrase "those premises" (*o mülk*) refers to the tavern, while the tavern - as explained above - is a symbol of the dervish lodge, in which the wine of divine love is poured out.

Avnî here divides people into two groups. The first of these is those people who are outside of the tavern or dervish lodge, while the second is those people who are frequenters of the tavern - that is, the lodge's masters, disciples, and dervishes. In the view of the poet, one should put no store by the former group, regardless of whether they are high-ranking and/or wealthy or merely ordinary; instead, one should exert all of one's efforts to reach the dervish lodge and its residents.



Kâf

35[1]

1. Makâm-ı me'men-i meyhâne pîr-i deyr-i şefîk
Kime ki ola müyesser nasîbidür tevfîk

2. Melâl-i devri göñülden refîk-i mey giderür
Velî dirîğ ki yokdur bu devr içinde refîk

3. Bu meste keyfiyyet-i bâdeden suâl itmeñ
Belî hakîkat-ı deryâyı kande bile garîk

4. Ne deñlü zühd-i riyâ hâletini gösterseñ
Tasavvur eyleme sûfî ki eyleyem tasdîk

5. Visâl-i yâr dilerseñ fenâyı ol 'Avnî
Ki bahs-i 'ilm ü amel ser-be-ser olur tirzîk

1 (35). AE /11b.

35. ŞİİR

1. Emin bir sığınak olan meyhane makamına (yükselmek) ve tapınak (gibi kutsal durumdaki) bu makamın yaşlı ve merhametli pîrine (ulaşmak) kime müyesser olursa; (o kişi) gerçekte Allah'ın yardımından nasibini (fazlasıyla) almış demektir.

Bu gazelde de meyhane mazmunu altında verilmek istenen şey tekke ve tekke hayatıdır. Burada da "meyhane" ile, tekke; "yaşlı meyhaneci" ile, tekke şeyhi ve "meyhaneye gelmek" ve "yaşlı pîre ulaşmak durumunda olan kişi" ile de, tarîkate intisap eden salik anlatılmak istenmiş; bu yola girebilmenin ancak Allah'ın yardımı ve hidayeti ile olabileceği ifade edilmiştir.

2. Zamanın gönle verdiği hüznü içkinin yoldaşlığı giderir. Ama ne yazık ki bu devirde artık yoldaş ve arkadaş kalmamıştır.

Aslında beyitte şikâyet edilen şey, zamanın insan gönlünde uyandırdığı hüzün ve sıkıntı ile, dünyada güvenilir bir dostun bulunmadığı hususudur. Ancak beyitte, zaman zaman şiddetle uygulanan içki yasağına da işaret edilmektedir.

3. Bu sarhoşa şarabın niteliğinden sual etmeyin!.. Suda boğulan kişi, deryanın hakikatini nereden bilsin ki?

Avnî, "şarap" ile sembolleştirilen ilahi aşkın niteliği ile ilgili "*derya*" yani deniz veya ulu ırmak benzetmesi yapmakta; ilahi aşk şarabı ile sarhoş olmuş olan kendisini de bu deryaya gark olmuş (o ulu denizde veya ırmakta boğulmuş) birisi olarak tanımlamaktadır. Beyit Hayâlî Bey'in "*Ol mahîler ki derya içredir, deryayı bilmezler*" mısrasını hatırlatmaktadır.

4. Ey sofu; riya ve gösterişten uzak olduğunu gösteren davranışları ne denli sergilersen sergile, sakın sana inanmamı bekleme!

Sofunun riyadan uzak olduğu yolunda sergilediği (kılık-kıyafet, söz-sohbet ve oruç-namaz cinsinden) bütün davranışlar, özden yoksun olduğu için, bir başka şekilde riyaya dönüşmekte ve dolayısıyla inandırıcılığını kaybetmektedir. Birinci mısrada geçen "*zühd-i riya*" tamlaması, riyadan uzak durma, gösterişten kaçınma anlamına gelmektedir.

5. Ey Avnî; sevgiliye kavuşmayı diliyorsan, fenâ yolunu seç. Çünkü (hakikate ulaşmak için) ilim ve amelden bahsetmek asılsız bir sözdür.

Metinde geçen "*fenâ*" ibaresi, "fenâ yolunu seçen" anlamında tasavvufi bir terimdir. "*Fenâ*", sözlükte "geçici olmak, yok olmak, ölmek" manalarına geliyorsa da; tasavvufta, bir mürşidin gözetim ve denetimi altında çeşitli riyazet ve mücahedelerle nefsini terbiye eden müridin ulaştığı nihaî noktayı, tasavvufi hayatın son merhalesini, bu yolculuğun son durağını anlatır ve "bekâ" kelimesi ile birlikte "fenâ-bekâ" şeklinde kullanılır.

Mutasavvıflara göre, bu mertebeye ulaşmış olan mürit, Allah'ın hakikatinin bütün benlik ve şuurunu istilâ ettiği bu durumda, dışarıdan gelen herhangi bir uyarıcıyı idrak edemediği ve kendi varlığının da farkında olmadığı için "fenâü'l-fenâ" hâlini yaşamaktadır. Bu hâl artık dünyaya ait idrâklerin yok olduğu, şuurun, bilginin, ilim ve amelin aşıldığı -bir anlamda manasızlaştığı- bir hâldir.

Şair işte bu tasavvufi duygu ve tefekkür sistemi içerisinde düşünmekte ve mutlak sevgili olan Allah'a kavuşmayı dileyen kişinin vecd ve istiğrak yolunu (fenâîlik) seçerek, klasik ilim ve amel söylemini terk etmesi gerektiğini ifade etmektedir.

35

1. Whoever finds it easy to get as far as the refuge of that tavern and the temple of its aged and clement keeper, his lot in life is truly blessed by God.

In this ghazal, the tenor of the tavern metaphor is the dervish lodge or *tekke* and the life found therein. The "tavern" (*meyhâne*) is the dervish lodge, the "aged and clement [tavern]keeper" (*pîr-i deyr-i şefîk*) is the lodge's Sufi shaykh, and the person who reaches the tavern and the tavernkeeper is the Sufi wayfarer who joins a particular Sufi order. In this couplet, it is stated that one can only join an order - and thus enter on the Sufi path - with aid and inspiration from God.

2. Wine is a companion ridding the heart of time's sorrows. But alas, in these times no companion remains.

Though the direct object of complaint in this couplet is the lack of a true friend or companion to comfort one in times of sorrow and hardship, there is also an indirect complaint directed against the bans that were implemented on alcohol from time to time, sometimes in an exceedingly strict fashion.

3. Don't ask this drunkard to describe the pleasures of wine! Can a drowning man ever know the truth of the sea?

Here, Avnî likens divine love - symbolized by wine (*bâde*) - to a sea (*deryâ*) in terms of its depth or profundity. The poet characterizes himself as one who is drunk on the wine of divine love; that is, as one who has drowned in the sea of divine love. The couplet's second hemistich is reminiscent of the expression, "The fish in the sea do not know the sea" (*Ol mâhîler ki deryâ içreler, deryâyı bilmezler*).

4. You, zealot! Try as much as you like to prove your piety's just a façade, but don't expect me to believe you.

The behavior of the religious zealot attempting through his clothing, his manner of speaking, and so on, to show that he is not a hypocrite - hypocrisy being one of the major charges leveled against such zealots - loses all credibility and, in fact, the zealot *becomes* a hypocrite owing to the insincerity of such behavior. The phrase *zühd-i riyâ* in the first hemistich - literally meaning "the piety of hypocrisy" or "hypocritical piety" and here translated as "[your] piety's [just] a façade" - refers to the avoidance of hypocrisy and vanity.

5. Avnî, if you want union with the beloved, choose the path of annihilation, for talk of knowledge and good works is all in vain.

The word *fenâî* - here translated as "of annihilation" - is a Sufi term meaning "one who chooses the path of annihilation". The word is a derived form of *fenâ*, which literally means "to be transitory, to cease to exist, to die", but which in Sufism refers to the final point reached by a disciple who, under the guidance of a master, has trained and learned to control his appetitive soul (*nefs*) by means of various mortifications of the flesh. *Fenâ* is the final stage on the Sufi path, and is often used in conjunction with the word *bekâ*, meaning "abiding" or "remaining".

According to the Sufis, a disciple who has reached this stage has had his or her entire self and consciousness imbued by God, and no longer takes notice of external stimuli or has any consciousness of his or her own existence. This stage is known as "the annihilation of annihilation" (*fenâü'l-fenâ*). In this state, all worldly perceptions vanish and consciousness, wisdom, knowledge, and good works are transcended or, in a sense, rendered meaningless.

In this couplet, Avnî is thinking in the context of this Sufi perceptive and philosophical system, and as such states that one who wishes to unite with God, the absolute beloved, must choose the path of ecstasy and rapture and abandon the traditional discourse of knowledge and good works.

36[1]

1. Bâde-i nâb ile buldı ruh-i cânân revnak
Gûyiyâ güller ile buldı gülistân revnak

2. Zülf-i miskîn ki ruh-i yâr ile tâbende durur
Şem'-i pür-nûr ile san buldı şebistân revnak

3. Dâne dâne ruh-i dilberde 'arak gören dir
Cem'-i kevkeble ne bulmış meh-i tâbân revnak

4. Göricek yaşumı nâz ile salınur ol yâr
Cûy-bâr ile bulur serv-i hırâmân revnak

5. İşidüp nâlemi handân olur ol yâr bulur
Na'ra-i bülbül ile gonca-i handân revnak

6. Eşk-i çeşmümle olur la'l-i leb-i yâr ferih
Tâb-ı kevkeble bulur la'l-i Bedahşân revnak

7. Hatt ü hâl ile bulur 'Avni ruh-i yâr şeref
Bâblarla nitekim buldı Gülistân revnak

---

1 (36). AE /12a.

36. ŞİİR

1. Bahçe nasıl güllerle güzelleşip itibar bulursa; sevgilinin yanağı da saf şarabın etkisi ile parlaklık kazanır.

Sevgilinin yanağı gül bahçesine; içilen şarabın etkisi ile yanaklarda oluşan kırmızılıklar da, gül bahçesinde açan kırmızı güllere benzetilmiştir.

2. Sevgilinin siyah zülüfleri, yanaklarının ışığı ile parıldıyor... Tıpkı, ışıl ışıl yanan mumların geceleyin odayı aydınlattığı gibi.

Metinde, birinci mısradaki "*Zülf-i miskîn*" (siyah ve misk kokulu zülüf) ve "*ruh-i yâr*" (sevgilinin parlak yanakları) ile ikinci mısradaki "*şem'-i pür-nûr*" (ışıl ışıl yanan mum) ve "*şebistân*" (yatak odası, harem dairesi) unsurları arasında düzensiz leff ü neşir bulunmaktadır.

3. Sevgilinin yanağında birikmiş damla damla ter tanelerini görenler, derler ki: "Parlak ay, etrafında toplanmış yıldızlarla ne de güzel bir görünüm almış!"

4. Servi ağacı, nasıl ırmağın suyu ile hayat bulursa; o sevgili de, gözyaşlarımı gördüğünde naz ve işve ile salınmaya başlar.

5. O sevgili, ağlayıp inleyişlerimi duyduğu zaman keyifle güler... Gonca da, bülbülün ötüşü ile açılıp serpilmiyor mu?

6. Sevgilinin kırmızı dudakları, gözümden akan yaşlarla sevince gark olur... Tabi, Bedahşan lâli de parlaklığın yıldızların ışıltısından almıyor mu?

Bedahşan, Orta Asya'da, Afganistan'ın kuzey doğusunda, Türkistan ile Çin arasındaki bölgedir. Bu memleket eskiden beri "la'l-i Bedahşân" denilen bir nevi yakutu ile ve diğer kıymetli taşları

ile meşhurdur. Ancak bir rivayete göre lâl taşının Bedahşan'a nispeti, madeninden dolayı değil; madenden çıkarıldıktan ve nakledildikten sonra orada parlatılmasından dolayıdır.[1] Beyitte, âşığın gözlerinden akan yaşlar, ışıl ışıl parlayan yıldızlara; bunun karşısında, sevgilinin keyifle gülümseyen dudakları ise, gözyaşı yıldızlarının ışığı ile parlayan Bedahşan lâline benzetilmiştir.

7. Ey Avnî; gül bahçesinin güzelliği nasıl bölüm bölüm oluşundan ileri geliyorsa; sevgilinin yanağı da, üzerinde bulunan ayva tüyleri ve benler ile güzellik kazanıyor.

Beyitte "*gülistân*" kelimesi tevriyeli olarak kullanılmıştır. Şair bu kelimenin ikinci anlamı ile Şeyh Sadî-i Şirazî'nin aynı adlı ahlaki ve didaktik eserini kastetmektedir. "Gülistan"ın bu anlamı ile beyit şöyle nesre çevrilmektedir: "*Ey Avnî; gülistan adlı kitabın güzelliği nasıl bölüm bölüm (bab bab) oluşundan ileri geliyorsa; sevgilinin yanağı da, üzerinde bulunan ayva tüyleri ve benler ile güzellik kazanıyor*"... Şeyh Sadî-i Şirazî'nin *Gülistan*'ı sekiz bölümden (bab) oluşmaktadır. Sevgilinin yüzündeki ayva tüyleri ve benler, *Gülistan*'ın bölüm (bab) başlıklarına benzetilmiştir.

1 Ahmet Taalt Onay, *age.*, s.71.

36

1. My love's cheek blushed bright from the pure wine, as the garden bloomed red with roses.

Here, the beloved's cheek is likened to a rose garden, while the small patches of red that appear on the cheek when one is under the influence of wine are likened to the red roses blooming in that garden.

2. My love's bright cheeks lend their gleam to those black musky locks, as the dark bedroom is brightened by the candle's glimmer.

In this couplet, the phrases "those black musky locks" (*zülf-i miskîn*) and "my love's bright cheeks" (*ruh-i yâr*) in the first hemistich are in a relationship of chiasmus or inverted parallelism (*leff ü neşr*) with the phrases "the candle's glimmer" (*şem'-i pür-nûr*) and "the dark bedroom" (*şebistân*) in the second hemistich.

3. They see the drops of sweat on my love's cheek and say, "Look how the bright moon glistens with a crown of stars!"

4. My love sways coyly on seeing my tears, as the streamside cypress quickens on the water's edge.

5. My love laughs lightly on hearing my cries, as the rosebud blossoms for the nightingale's song.

6. Those ruby lips are buoyed by my tears, as the garnets of Badakhshan take their shine from the stars.

Badakhshan is a region in Central Asia, located in what is now northeastern Afghanistan and southeastern Tajikistan. The region was anciently famed for its garnets - "the garnets of Badakhshan"

(*lâ'l-i Bedahşân*) - as well as other precious and semi-precious stones, particularly lapis lazuli. However, it has also been stated that the relationship between the garnet and the region of Badakhshan was not a result of the stone's being mined there, but rather a result of the stone's being transferred there for polishing after having been mined.[1]

In this couplet, the tears flowing from the lover's eyes are likened to shimmering stars, while the beloved's smiling lips are likened to Badakhshan garnets shining with the reflection of those tears.

7. Avnî, that mole and soft down hallow the beloved's cheek, as the rosegarden brightens bit by bit.

The word "rose garden" (*gülistân*) is used with a double meaning (*tevriye*) in this couplet. Apart from the word's literal referent, Avnî is also referencing the medieval Persian moral and didactic work *The Rose Garden* (*Gulistān*), written by Sadī of Shiraz. With this meaning in mind, the couplet can be translated as follows: "Avnî, that mole and soft down hallow the beloved's cheek, just as the beauty of [Sadī's] *The Rose Garden* develops from chapter to chapter." Sadī's *The Rose Garden* consists of eight different chapters (*bâb*), and in this couplet, the mole and down on the beloved's cheek - the latter indicative of a young man's passage into puberty - are being likened to the headings or titles of each of those sections.

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, p. 71.

Kef

37[1]

1. Kaçan ki cür'añ ile tâze rûh bula hâk
Tarîk-i 'ışkda hâk olmadan baña ne bâk

2. Figân ki cân ile göñlüm bu devrde yakdı
Gehî mey âteşi vü gâh rûy-i âteş-nâk

3. Rikâbuñ öpmek içün başumı fedâ kıluram
Eger ki bend ola boynuma rişte-i fitrâk

4. Yele varur çü ese bâd-ı kahr-ı istiğnâ
Niteki ahker ü hâkister encüm ü eflâk

5. Fenâ riyâzı gül ü goncasından ey 'Avni
Nişân virür dil-i sad-çâk ü hırka-i sad-çâk

1 (37). AE /12a.

37. ŞİİR

1. (Ey sevgili); toprak senin kadehten yere döktüğün tortu ile taze ruh ve canlılık kazandığına göre, aşk yolunda toprak olmaktan niye korkayım ki?

Cür'a, su ve şarap gibi şeylerin içildikten sonra kadeh dibinde kalan artığıdır. Eskiden meyhane müdavimleri arasında kadehteki bu son yudumu yere dökmek âdeti vardı. Bastığımız toprak sayısız insanın ve rindin ölmüş bedenlerinin zerrelerini de ihtiva ettiği için, son yudumun toprağa saçılması ile, bu vücutlara ait ruhlara şarap sunmak ve onları memnun etmek, dolayısıyla onlara bir nevi yeniden hayat vermek gibi bir maksadın güdüldüğü anlaşılmaktadır.[1] Âşık, öldükten sonra sevgilinin toprağa saçtığı bu son yudum (cür'a) ile tekrar hayat bulacağına inandığı için, aşk yolunda toprak olmaktan çekinmediğini vurgulamaktadır.

2. Eyvahlar olsun ki, bu devirde kâh şarabın harareti canımı; kâh sevgilinin yüzünün ateşi gönlümü yakıyor.

"*Devr*" sözcüğünün zaman ve devir dışında, şarap kadehi, kadehlerin mecliste dönüp dolaşması manası da bulunmaktadır. Beyitte her iki anlamda birden kullanılmıştır.

3. (Ey sevgili); eğer atının terkisinin kayışı boynuma dolanacaksa, senin üzengini öpmek için başımı fedaya hazırım.

Âşık, sevgilinin üzengisini öpmek (ona yaklaşmak) için âdeta bir av gibi avlanılıp hayatını feda etmeye ve böylelikle sevgilinin atının terkisinde sallandırılmaya hazırdır. Bilindiği gibi eskiden avcılar avladıkları ceylan gibi hayvanların boyunlarına ip geçirerek bunları

1 *age.*, s.95-96.

atlarının terkisine asarlardı. Şair Sehabî'nin aşağıdaki beytinde bu âdete telmih vardır:

Şu sayd kim başın itmiş fedâ o fitrâke
Süm-i semendüni öpmek diler behâne-y-ile

Başını o (sevgilinin) terkisinin kayışına feda etmiş olan şu (zavallı) av, bir bahane ile atının ayağını öpmek istiyor.

Aynı düşünüş, şair Yakînî'ye de şu beyti yazdırmıştır:

Ser-nigûn olur ser-i süm-i semendin öpmege
Her kaçan fitrâke assa ol şeh-i hûbân şikâr

O güzellerin padişahı ne zaman avını terkisinin kayışına assa, o av, atının ayağının ucunu öpmek için baş aşağı olur.

Gelibolulu Mustafa Âlî'ye ait olan şu beyitte de aynı âdete işaret edilmiştir:

Şehsüvârum her kaçan nahcîre âgâz eylese
Niçe 'uşşâkuñ serin fitrâkine bağlar yürür

İşte Avnî de sevgiliye yakın olmak, onun üzengisini öpebilmek için bir av gibi, hayatını feda ederek terkisinin kayışına bağlanmaya hazır olduğunu ifade etmektedir. Boynundan bağlanmış olan âşığın başı, sevgilinin atının terkisinde ileri geri sallanırken üzengiye tesadüf edecek ve böylelikle âşık, (aşk ülkesinin padişahı olan) sevgilinin ayağının bastığı üzengiyi öpmüş olacaktır. Muzaffer bir cihan hükümdarının, yazdığı bir şiirde sevgilisinin terkisine asılmaya bile hazır olduğunu ifade etmesi, ilginç bir durum ortaya çıkarmaktadır.

4. (Sevgilinin âşığa karşı takındığı) nazlanma ve tenezzül göstermeme tutumunun kahredici rüzgârı estiği zaman, göklerle yıldızlar, (tıpkı havaya savrulan) küllerle (o külün içindeki) kıvılcımlar gibi darmadağın olur.

Gökyüzü, rengi dolayısıyla küle; gökyüzünde parıldayan yıldızlar da, külün içerisindeki köz parçalarına, yani kıvılcımlara benzetilmiştir.

5. Ey Avnî; paramparça hâldeki gönlüm ile yüzlerce yırtık ve yamadan oluşmuş hırkam fenâ bahçesinin gülü ve goncasından nişan vermektedir.

Beyitte düzensiz leffüneşir sanatı vardır. Âşığın vücudu, fenâ (yokluk, coşku ve istiğrak) bahçesine; paramparça olmuş gönlü, o bahçede bitmiş goncaya (kalp, şekil bakımından açılmamış güle, yani goncaya benzemektedir); Allah'ta fenâ bulma, maddi varlıktan geçme düşüncesinin alamet-i farikası olan yamalı hırka (veya feryatlarla ve aşk yüzünden açılmış sayısız yaralarla yamalı hırkaya benzeyen sine) ise, yüzlerce yaprağı ile o bahçenin açılmış gülüne benzetilmiştir.

Şaire göre, âşığın paramparça gönlü ve beden hırkasının parça parça olmuş hâli, vücudunun fenâ çiçeklerinin açtığı bir gül bahçesi olduğunun işaretidir.

37

1. My love, the soil is quickened by the dregs you loose from your cup, so why should I fear to be dirt on the road to love?

"Dregs" (*cür'a*) are the last remnants left in the cup after wine or water is drunk. Among taverngoers in the past, it was the custom to pour this last draft on the ground. It can thus be understood that this last draft poured on the ground is an offering of wine to the souls of the countless dead - and particularly to lovers who have died from love - in that their bodies have now become one with the soil; this offering makes the souls of the dead rejoice, thereby giving them, in effect, a new lease on life.[1] Since the lover who is the persona of this poem believes he will find life again through the pouring out on the ground of the last draft after having died from love, he has no fear of being dirt on the road to love.

2. Alas, fate's wheel turned and burned my heart and soul, now with the fire of wine and now with the fervor of my love's face.

The noun *devr* - here translated as "fate" but also used to mean "time" - can also refer to the passing of the cup of wine around a circle of friends, as the literal meaning of the word is "turning"; both meanings are evoked in this couplet.

3. My love, should my neck be slung like game across your saddle, I'll give my head just to kiss your stirrup.

Just to kiss the beloved's stirrup - that is, just to be close to the beloved - the lover is ready to sacrifice his life, as if he were hunted prey meant to be slung across the saddle of the beloved's steed. Hunters would once string a thong through the neck of caught game and hang the game from their saddles. In the following verse

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, pp. 95–6.

by Sehabî, there is an allusion to this practice:

This prey gave its head and all for that thong
With the sole excuse of kissing that hoof

Şu sayd kim başın itmiş fedâ o fitrâke
Süm-i semendüni öpmek diler behâne-y-ile

The same practice is alluded to in the following verse, by Gelibolulu Mustafâ Alî:

And when my rider goes off on the hunt
Many lovers' heads are strapped to that thong

Şehsüvârum her kaçan nahçîre âgâz eylese
Niçe 'uşşâkuñ serin fitrâkine bağlar yürür

Similarly, Avnî here states that he is prepared to sacrifice his life and be tied with a thong to the beloved's saddle, all in the hope of being able to kiss the beloved's stirrup. The lover's head, strung through the neck with a thong and slung across the saddle, will begin to swing back and forth as the beloved's steed moves forward, and thereby the lover will be able to, on the backswing, kiss the stirrup where the beloved's foot is set. The willingness expressed by such a powerful ruler as Mehmed II to lower himself before the beloved to such a point that he is strung across a saddle and kissing a stirrup is, in context, rather extraordinary.

4. When your ruinous wind of contempt blows, the stars scatter like sparks shot from smoldering ash.

Here, the sky is likened to ash in terms of its gray color, with the stars shimmering in that sky being likened to the embers smoldering within that ash.

5. Avnî, the hundred shards of this heart and the hundred patches

on this torn robe recall the rose and rosebud in annihilation's gardens.

In this couplet, there is a relationship of chiasmus or inverted parallelism (*leff ü neşr*). The lover's body is likened to "annihilation's gardens" (*fenâ riyâzı*), or to the spiritual state or space of ecstasy, rapture, and passing beyond the self; the lover's shattered heart is compared to the rosebud, with its shape reminiscent of the shape of a heart; and the lover's tattered and patched dervish robe - expressive of the idea of the annihilation of the self in God (*fenâ fi'l-llâh*) and of the abandonment of material things - or the lover's chest, covered with countless bloody wounds and thus resembling a patched robe, is likened to the roses blooming with their countless petals in the garden.

In the poet's view, the lover's shattered heart and the dilapidated and patchwork state of the robe that is his body is a sign that that body is a rose garden where the flowers of annihilation in God are in bloom.

38[1]

1. Ey cefâ-hû hâtırum derd ile mahzûn eyledüñ
Zahm-ı sînemden gözüm yaşın ciger-gûn eyledüñ

2. Gam beyâbânında şeydâ idüp ey Leylî-hırâm
'Akl ü hûşumdan ayırduñ beni Mecnûn eyledüñ

3. Eşk-i sîm ü rûy-i zerdüm nakdini izhâr idüp
Dôstum 'uşşâk içinde beni Kârûn eyledüñ

4. La'l-i nâbuñ yâdına kan içmek idi 'âdetüm
Eşk-i hûnînüm aña yâr itdüñ efzûn eyledüñ

5. Çün gubâr-ı hecre teskîn virmedi ne fâide
Gözlerüm yaşını dut kim Nîl ü Ceyhûn eyledüñ

6. Hecr bî-dâdına ülfet dutmış idi 'Avninüñ
Gayrlarla 'ayş idüp hâlin diger-gûn eyledüñ

---

1 (38). AE /12b.

38. ŞİİR

1. Ey cefa ve eziyeti huy edinmiş sevgili; (bana çektirdiğin) dertlerle gönlümü hüzünlere boğdun; sinemde açtığın yara ile de, gözyaşlarımı ciğerden akan kana döndürdün.

2. Ey Leylâ salınışlı (sevgilim); aşkınla beni gam çöllerinde çılgınca ağlatıp inlettin; aklımı başımdan alarak Mecnun (gibi deli-dîvâne) ettin.

3. Ey sevgilim; gümüşten gözyaşlarımı ve (aşk acısı ile) altın gibi sararmış yüzümü herkese göstererek beni âşıklar içerisinde Karun'a benzettin.

Karun, Hz. Musa'nın kavminden, zenginliği ile meşhur bir kişidir. Kur'an-ı Kerim'de adı bu özellikleri ile geçmekte; cimriliği ve serveti ile böbürlenip kibirlendiği için Allah tarafından yere geçirildiği bildirilmektedir. Şair, bu beyitte bir taraftan Karun kıssasına telmihte bulunmakta; diğer taraftan da bu telmih yardımı ile hüsnütalil yapmaktadır: Sevgili, ilgisizliği ve nazlanması ile âşığın gümüşten gözyaşlarının akmasına ve yüzünün altın gibi sararmasına; böylece, bu servetin halk tarafından görülmesine sebep olarak onu Karun'un fecî akibetine uğratmıştır. İşte, âşığın sürünmesine, yolun tozu toprağı hâline gelip neredeyse yere girmesine sebep olan, budur.

4. (Ey sevgili); senin saf yakuta benzeyen dudaklarının özlemi ile kan içmeyi (kanayan ciğerimin suyunu yudumlamayı) âdet edinmiştim. Şimdi de ona kanlı gözyaşlarımı yâr ettin de (yuttuğum kanı) çoğalttıkça çoğalttın.

5. (Ey sevgili); tut ki, gözlerimin yaşını Nil ve Ceyhun ırmağına döndürdün... Ayrılığın tozunu yatıştırmadıktan sonra, bundan ne fayda?

Âşık, sevgiliye kavuşmak arzusu ile gözyaşı döküp ağlamakta; ancak ırmak gibi coşkun akan bu gözyaşları, sevgiliye kavuşmaya engel olan ayrılık tozunu yatıştırmaya yetmemektedir.

6. (Ey sevgili); bu Avnî senin ayrılığının zulmüne artık alışmıştı ki, sen yabancılarla düşüp kalkarak onun hâlini yine berbat ettin.

38

1. Cruel one, you choked my heart with pain, slashed my chest till my tears turned blood-red.

2. You sauntering Layla, you drove me mad in agony's desert, stole my wits till I was as crazed as Majnun.

3. My dear friend, you exposed my silver tears and gold-pale face, made me a Korah among lovers.

Korah (*Kârûn*) is a man of the line of Moses who was famed for his wealth, a quality with which he is described in the Qur'ān 28:76–77:

> Now Korah was of Moses' folk, but he oppressed them; and We gave him so much treasure that the stores thereof would verily have been a burden for a troop of mighty men. When his own folk said unto him: Exult not; lo! Allah loveth not the exultant; But seek the abode of the Hereafter in that which Allah hath given thee and neglect not thy portion of the world, and be thou kind even as Allah hath been kind to thee, and seek not corruption in the earth [...].[1]

Thus, boasting of and taking pride in his wealth and stinginess, Korah is made by God to feel great shame. In this couplet, Avnî both alludes to the story of Korah and, by means of this allusion, employs the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology: the beloved's coyness and lack of interest leads the lover to shed silver tears and to pale like gold, thereby leading him to suffer the same public fate as Korah. It is this fate that leads the lover to live a life of misery, degenerating into little more than the dust or dirt found on a road and coming to the very brink of death.

---

1 Translation by Muhammad Marmaduke Pickthall.

4. Dreaming of your ruby lips, I grew used to the taste of blood; you made lovers of the bloody tears you made me drink.

5. You made a Nile and Oxus of my tears; what does it matter if separation's dust doesn't settle?

The lover weeps from the powerful desire for union with the beloved, yet the flow of his tears is still not enough to settle the dust of separation that prevents this union.

6. My love, separation's torment is Avnî's way; you cavort with strangers, you ruin him.

39[1]

1. Sîneden ben kim çekem âh ü figân-ı derd-nâk
Yaralar kan ağlayup ol dem iderler sîne çâk

2. Şerbet-i la'lüñ sunup ağyâra öldürdüñ beni
Gayre cân viren 'acebdür kim beni eyler helâk

3. Her ne deñlü zülfüñüñ şahbâzı cânlar sayd ider
Ol hevâda cân kuşı pervâz ider bî-vehm ü bâk

4. Sürmege yüz pây-i serv-i yâre bulur dest-res
Kangı 'âşık kim su gibi meşrebini ide pâk

5. Sîneye gelsün hayâl-i yâr dirseñ 'Avniyâ
Zahma merhem gibidür ger eyler iseñ sîne çâk

1 (39). AE /12b.

39. ŞİİR

1. Ben, ne zaman yürekten ahlar çekip dertli çığlıklar atsam, o zaman yaralarım da (üzüntüden) kan ağlayarak sinelerini parça parça ederler.

Avnî göğsündeki yaralara kişilik vererek teşhis yapıyor. Buna göre, âşık ne zaman dertle inleyip yürekten ahlar ve çığlıklar atsa, göğsündeki kanayan yaralar bir dost gibi onun kederine ortak oluyor ve âşığın feryadına ses vererek yakalarını yırtıyorlar.

2. (Ey sevgili); lâl gibi kırmızı dudaklarının şerbetini başkalarına sunarak beni öldürmektesin... Şu garipliğe bak ki; yabancıların canına can katan o dudaklar benim için helâk sebebi oluyor!

3. (Ey sevgili); senin zülfünün doğanı, önüne gelenin gönlünü avlayıp duruyor. Benim canımın kuşu da işte o arzu ve hevesle; endişe ve korkudan uzak bir şekilde (senin saçlarının havasında) uçup durmaktadır.

Âşığın gönül ve can kuşu sevgilinin zülfü doğanı tarafından avlanmak istemekte ve bu arzu ile korkmadan onun saçlarının havasında uçup durmaktadır. "*Hevâ*" sözcüğünün, "hava boşluğu" anlamı dışında "aşk, heves, arzu, ölüm" ve "alıcı kuşun, avına ölüm dalışı yapması" anlamlarının da bulunduğu; "*hevâ*"nın beyitte bütün bu anlamları birlikte çağrıştıracak şekilde kullanıldığı unutulmamalıdır.

4. Hangi âşık, ruhunu arındırır, ahlâk ve tabiatını su gibi tertemiz hâle getirirse, servi boylu sevgilinin ayağına yüz sürmeyi ancak o başarabilir.

Serviler su kenarlarında bulunurlar veya servi gibi güzeller temiz ve berrak su kaynaklarından su almağa gelirler. Böylelikle su, sevgilinin ayağını öpmüş olur.

Avnî, âşıkların mizaç, huy ve ahlâklarını akarsuya benzetmekte; ruhlarının akarsularını berrak sular gibi temiz tutanların, ancak servi boylu sevgilinin ayağına yüz sürmeye hak kazanacaklarını söylemektedir. Tıpkı servi ağaçlarının, altlarından geçen akarsulara aksetmeleri gibi... Eğer akarsular berrak ve temiz iseler, kıyılarında bitmiş olan servi ağaçlarının gölgelerini aksettirir ve böylelikle o ağaçların ayaklarına yüz sürmüş olurlar.

"Servi", Arap alfâbesinin ilk harfi olan "elif"e benzer ve "elif" ebced sisteminde (1) rakamına tekabül eder. Servi, tasavvufta Allah'ı temsil eder. Avnî de servinin bu sembolik anlamını kullanarak, Allah'a gidiş ve ona kavuşma (vuslat) yolunun yolcuları olan âşıkların bu amaçlarına ancak ruhlarını arındırmak, ahlâk ve tabiatlarını su gibi tertemiz kılmakla ulaşabileceklerini söylemektedir.

Beyitte ayrıca "*yüz sürmek*" ve "*meşrebi su gibi pâk etmek*" ibareleri birlikte kullanılmak sureti ile abdest ve namaz fiillerine de telmihte bulunulmaktadır.

5. Ey Avnî; eğer gönlüne sevgilinin hayali gelsin dersen, hemen sineni parçalayıver... (Göreceksin ki, o zaman) yaralara merhem gibi çıkıp gelecektir.

Dîvân şiirinde âşık, sevgiliye kavuşmanın neredeyse imkânsız olduğunu bilir ve onun zihnindeki hayali ile yetinir. Bu duygu Fuzulî'nin ölmez eseri Leylâ ve Mecnun'da şöyle dile getirilmiştir:

Hayâl ile tesellâdur gönül meyl-i visal etmez
Gönülden taşra bir yâr oldugın 'âşık hayâl etmez[1]

---

1 Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, b.2728.

Gönül hayal ile teselli bulur ve vuslata heves etmez. Zaten âşık da gönlün dışında bir sevgili olduğunu düşünmez bile...

Ancak bazen sevgilinin hayali bile gönle gelmekte nazlanır veya gelse de çarçabuk kaybolup gider. Bu duygu da büyük şair Necatî'ye şu güzel beyti yazdırmıştır:

Gönül kasrına geldikçe hayâlün bir dem eglenmez
Sanasun kim od almaga gelür bu külbe-i gamdan

(Ey sevgili); senin hayalin gönlümün sarayına geliyor da, bir an bile eğlenmiyor... Sanırsın ki, bu gam kulübesinden ateş almaya gelmiş!

Gönlüne sevgilinin hayalinin gelmesini dileyen âşık kendini harap etmeli ve feryat figan ile sinesini parçalamalıdır. İşte o zaman sevgilinin hayali âşığın yaralı gönlüne derman gibi gelecek ve aşk acıları ile yanan yüreğini bir nebzecik olsun serinletecektir.

Beytin dîvân şiirinin klasik düşünce sistemi içerisinde taşıdığı bu hakiki anlam boyutunun yanında bir de mecazî-tasavvufi anlam boyutu vardır. "Şîne çâk etmek" sineyi, göğsü yaralamak, parçalamak, yarmak demektir. Bu da "şerh-i sadr"ı, yani göğsün (kalbin) açılmasını akla getirir. "Şerh-i sadr"ın tasavvufi anlamı ise, kalbin her türlü alayıktan, dünyaya ait kirlerden arındırılıp ilahi marifet nuru ile aydınlanmasını sağlamaktır. İşte "sîne çâk etme"ye bu mana verildiği zaman, beyti tasavvufi çerçevede şöyle anlamak mümkündür: "*Eğer kalbine ilahi tecellilerin doğmasını istiyorsan; gönlünü masiva bilgisinden, dünyaya ait alâkalardan arındır ve irfan nuru ile doldur. O zaman göreceksin ki, bu tecelliler, derde derman gibi çıkıp gelecektir.*"

39

1. When, from within, I unleash sighs and pained cries, my wounds weep blood and rend my breast.

Here, Avnî personifies the wounds on his breast. Given this context, it can be said that whenever the lover sighs and cries due to the pain of love, the bleeding wounds on his chest join in his suffering like a loyal friend, giving an added voice to his cries and tearing his shirt.

2. My love, you have given the ambrosia of your ruby lips to others and slain me. Strange, how what gives life can also kill.

3. The hawk of your locks lies in wait, on the hunt for hearts that pass its way. Fearless and bold, the bird of my soul sails through that air toward its desire.

The bird that is the lover's heart and the lover's soul wants to be hunted by the hawk of the beloved's sidelocks and, driven by this desire, flies fearlessly through the "air" (*hevâ*) of the beloved's hair. It should be noted, however, that the word *hevâ* means not only "air", but also "love, desire", "death", and "the diving of a bird of prey toward its target"; all of these meanings are evoked in this couplet.

4. To bow down before the foot of his cypress-tall love, the lover must cleanse his soul till his spirit is as pure as water.

Cypress trees grow beside water, while beauties with the stature of cypress trees come to clean and pure springs to get water; thus, water kisses the feet of the beloved.

Avnî compares the character, temperament, and morals of lovers to running water, and says that only those lovers whose souls are as pure as running water have won the right to bow down at the feet of the beloved. Cypresses are reflected in the water running at their feet: if this water is pure and clean, it reflects the cypresses clearly, and in this way that water can be seen as bowing down before those cypresses.

The cypress tree resembles, in terms of shape, the first letter of the Arabic alphabet, or *'alif* (Turkish: *elif*), which in the Arabic abjad numeric system corresponds to the number "1". In Sufism, the cypress represents God. Making use of such symbolic meanings, Avnî is stating that lovers, who are on the path toward union with God, can only achieve their goal by purifying their soul and making their character and morality as clear and clean as water.

Additionally, the couplet's concomitant use of the expressions "bow down" (*yüz sürmek*) and "cleanse the spirit till the soul is as pure as water" (*meşrebi su gibi pâk etmek*) constitutes an allusion to *wudū*, the ritual cleansing undertaken before prayer, and to the subsequent prayer itself.

5. Avnî, if you say you want your love's image to fill your heart, first tear open your chest: you'll see, it will spread like ointment over the wound.

In classical Ottoman poetry, the lover is well aware of the impossibility of union with the beloved, and, as such, is content with merely imagining this union (*cf.* #12/2, #23/5, #50/5, #68/2). This is a feeling that finds excellent expression in the poet Fuzûlî's immortal work, *Laylā and Majnūn* (*Leylâ ve Mecnûn*):

Union's but a dream – but dream consoles the heart
The lover knows no love beyond his own heart

Hayâl ile tesellîdür göñül meyl-i visâl etmez
Göñülden taşra bir yâr oldugın 'âşık hayâl etmez[1]

And yet, sometimes even the "dream" or imagination of the beloved behaves coyly or comes and goes immediately. This feeling was well expressed by the great poet Necâtî:

Your image comes to my heart's pavilion but doesn't stay
You'd think it came to this shack of pain just to get some fire

Göñül kasrına geldikçe hayâlüñ bir dem eglenmez
Sanasun kim od almaga gelür bu külhe-i gamdan

The lover who desires the beloved's image to come to his heart has no choice but to ruin himself and, weeping and wailing, tear open his chest. It is at just this moment that the "dream" of the beloved serves to heal the lover's wounds and cool - even if only for a moment - the burning fire of the lover's heart.

Apart from this more literal meaning, this couplet also has a figurative meaning developed within a Sufi context. "To tear open the chest" (*sîne çâk etmek*) means to wound the chest by ripping it in two down the middle, and such an action is reminiscent of "the opening of the breast" (*şerh-i sadr*). "The opening of the breast" is the enlightening of the heart with the light of divine wisdom, which is achieved by cleansing the heart of all worldly attachments and influences. When this meaning of "to tear open the chest" is taken into consideration, it is possible to read this couplet in terms of Sufism, as follows: "Avnî, if you desire the divine to be manifest in your heart, first cleanse your heart of the knowledge of everything other than God and, removing from it all worldly attachments, fill it with divine light: then you'll see how divine manifestations will spread through the heart like ointment over a wound."

1 Fuzulî, *Leylâ ve Mecnûn*, l. 2728.

40[1]

1. Gül yüzüñ rengiyle gül cânına bî-dâd eyledüñ
Kaddüñe serv[i] kul itdüñ yine âzâd eyledüñ

2. Dâne-i hâl ile hüsnüñ hırmenin zeyn ideli
Cân ile dil hâsılını cümle ber-bâd eyledüñ

3. Tîğ çekdüñ şâd oldum âharı katl eyledüñ
Gayrı şâd itdüñ velî bu şâdı nâ-şâd eyledüñ

4. Dir imişsin ‘âşıka cevr eylemek hûyum durur
‘Işkuñı ‘âşıklar içre baña isnâd eyledüñ

5. ‘Avniyâ dîvânelikden gam yime şimdengirü
Çünki ‘âşık olalı meyl-i perî-zâd eyledüñ

---

1 (40). AE /13a.

40. ŞİİR

1. (Ey sevgili); senin gül (yaprağı gibi al al olmuş) yüzünün rengi ile gülün canına eziyet ettin. Servi ağacını da boyuna posuna köle edip, sonra da onu azat ettin.

Sevgilinin güzellik ve parlaklıkla al al olmuş yanağının rengi, gülü kıskandırmış ve onun kalbini paramparça etmiştir. Gülün çok yapraklı ve parçalı görünümü, yaralı bir kalbin hâlini yansıtır. Şair burada hüsnütalil yapmaktadır. Servi ağacının "*âzâd*" olarak (*serv-i âzâd*) anılmasının sebebi de, sevgilinin, onu önce uzun ve düzgün boyuna kul edip, sonra kölelikten azat etmiş olmasından dolayıdır. Burda da yine hüsnütalil vardır. Bilindiği gibi servi ağacı dağ başlarında tek başına bulunduğu veya meyveden, yemişten azade olduğu için "serv-i âzâd" olarak da anılmaktadır.

2. (Ey sevgili); güzelliğinin harmanını beninin danesi ile süslediğinden beri, canımın ve gönlümün ürününü (çer çöp ve saman gibi) bütünüyle havaya savurdun, (mahvettin).

Sevgilinin siyah benleri onun güzelliğinin harmanında toplanmış danelerdir. İri ve dolgun buğday daneleri nasıl harmana güzellik ve süs katarsa; sevgilinin yüzündeki çok sayıdaki ben de onun güzellik harmanına ziynet vermektedir. Bu harmanın bir başka ürünü de âşığın gönlü ve canıdır. Ancak bunlar sevgilinin benleri karşısında harmandaki saman gibi değersizdir ve havaya savrulup mahv olmaya mahkûmdur.

3. (Ey sevgili; hışımlı yan bakış) kılıcını çekerek benden başka herkesi katlettin... Böylelikle, yabancıları sevindirdin ama, önce keyiflendirdiğin ben (âşığın)ı, (gamze kılıcınla öldürmediğin için) sonunda keyifsiz ve neşesiz bir hâlde bıraktın.

Dîvân şiirinin düşünce sistemi içinde, âşık, sevgilinin gazaplı yan bakışının kılıcı ile yaralanmak, hatta ölmek için can atmaktadır. *Avnî Dîvânı*'nda bu düşünce tarzının başka yansımalarına da rastlamaktayız:

Ten-i bî-câna müjeñ hançeri kim câna geçer
Haste-i ʿışka ecel şerbeti dermâna geçer[1]

Bir harâret var derûn-ı dilde zahm-ı tîğuña
Gamzesi tîği erişince benüm baña geçer[2]

Gamzesi tîğine tâkat getürimez kimse
Nakd-i cân virmek ile ʿAvni harîdâr yine[3]

Bu beyitte de âşık, sevgilinin gamze kılıcını çektiğini görünce, önce sevince gark olmuştur. Ama sevgili, âşığı ihmal ederek başkalarını kılıçtan geçirmiştir. Böylelikle yabancıları alâkası ve yakınlığı ile sevindirmiş; ama önce heveslendirdiği âşığı daha sonra, ilgisizlik göstererek, keyifsiz ve neşesiz bir hâlde yalnızlığa terk etmiştir.

4. (Ey sevgili); diyormuşsun ki; "Âşıklara eziyet çektirmek benim huyumdur.".. Anlaşılıyor ki, aşkını bu kadar âşık içinde (yalnızca) bana nispet etmektesin.

Yani bu kadar âşık içerisinde yalnızca bana eziyet ettiğine, beni vuslatına bir türlü erdirmeyerek canımdan bezdirdiğine göre; aşkını bana nispet etmekte ve bana lütufta bulunarak beni âşıklığına kabul etmektesin... Bu beyitte âşıktan sevgiliye yöneltilmiş minnettarlık, sitem ve tariz dolu karmaşık duygular dile getirilmiştir.

---

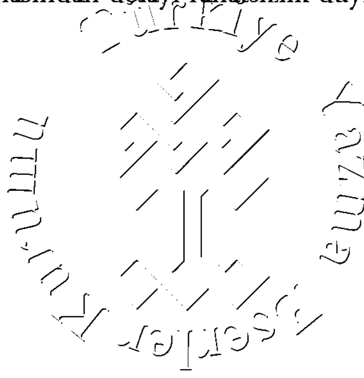
1 G.10/1.

2 G. 19/4..

3 G. 65/5.

5. Ey Avnî; âşık olmak sureti ile peri soylu güzellere bağlanmış bulunmaktasın... Artık bundan böyle dîvânelikten dolayı hiç gam yeme.

İnanışa göre, çıplak gözle görülmeyen cinlerin dişileri olan periler, çok güzel insan suretine girerek insanları kendilerine âşık ederlermiş. Klasik edebiyatımızda periler bu özellikleri sebebi ile sevgilinin benzetileni olarak kullanılmıştır. Peri soylu güzellere âşık olmak ise, delilik (cinnet) ile ilgili bir durum ortaya çıkarmaktadır. Avnî kendine seslenmekte ve peri soylu sevgiliye tutulduğu için, artık delilikten, dîvânelikten ötürü gam yememesi ve kendisine dîvâne muamelesi yapılmasından dolayı rahatsızlık duymaması gerektiğini ifade etmektedir.



40

1. My love, with the red rose of your face you tormented the rose to its soul. You made the cypress a slave to your body and then set it free.

The deep scarlet color of the beloved's bright and beautiful cheeks has made the rose jealous and wounded its heart deeply. The segmented appearance of the many-leaved rose is seen to resemble the appearance of a wounded heart, and in this the poet is using the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology. The reason for the cypress' being referred to as "free" (*âzâd*) is that the beloved first enslaves it to the beloved's own stature, and only then does the beloved release the enslaved cypress from bondage; this, too, is an example of *hüsn-i ta'lîl.* As the cypress is often found growing alone on mountaintops, as well as bearing no fruit, it is often referred to as a "cypress free" (*serv-i âzâd*; *cf.* #21/1).

2. Since bedecking your beauty's harvest with the grain of your mole, like so much chaff you cast my heart and soul to the wind.

The beloved's black or dark-colored moles are the grains gathered in the harvest of the beloved's beauty. Just as large and full grains of wheat impart beauty and adornment to the harvest, so do moles embellish the beautiful "harvest" of the beloved's face. Another product reaped in this harvest is the heart and soul of the lover; these, however, are as worthless as chaff beside the valuable grains of the beloved's moles, and as such, they are doomed to be scattered to the wind and destroyed.

3. You drew the sword of your angry glance and killed all but me. What a joy for them! But you left me alive, and joyless.

Within the system of thought of classical Ottoman poetry, the lover yearns to be wounded by, and even to die from, the sword of the beloved's indignant glance. This manner of thinking can be seen in several other couplets in Avnî's collected poems:

The dagger of your lashes brings to this lifeless body life
The ambrosia of death is the cure for this sickness of love

Ten-i bî-câna müjeñ hançeri kim câna geçer
Haste-i 'ışka ecel şerbeti dermâna geçer [v. #10/1]

*

In my heart's depths is a fervor for a wound from your sword
Your glance, that sword, it glances me and I feel me in me

Bir harâret var derûn-ı dilde zahm-ı tîğuña
Gamzesi tîği erişince benüm baña geçer [v. #19/3]

*

There are none who can resist the sword of that glance
Its client yet again, Avnî has spent his soul

Gamzesi tîğine tâkat getürimez kimse
Nakd-i cân virmek ile 'Avni harîdâr yine [v. #65/5]

In the couplet under consideration here, when the lover sees that the sword of the beloved's glance has been drawn, he is at first overwhelmed with joy. The beloved, however, neglects the lover and instead strikes others with that sword, thereby pleasing those others with a certain degree of sympathy and familiarity. The lover - who

was at first overjoyed by the prospect of that glance - is thus left alone, bereft of joy and of pleasure.

4. You say, "I torment lovers, that's just my way." So what you're saying is, among so many lovers you've winnowed me out for love.

As the beloved has thereby singled out *this* lover among all these lovers for torment, and greatly wearied him by completely disallowing union, the beloved is thus favoring this lover, however spitefully, and accepting him as a lover. In this couplet, the appreciation the lover shows the beloved is clearly expressed with a certain degree of irony (*ta'rîz*).

5. Avnî, you're a lover who falls for fairy-born beauties, so stop fretting about this madness of yours.

It was believed that fairies (*perî*) - who were female djinn and could not be seen with the naked eye - would assume the form of a beautiful person so as to make people fall in love with them. It for this reason that, in classical Ottoman poetry, fairies were likened to the beloved. To fall in love with a "fairy-born beauty" was thus, effectively, to fall prey to madness (*cinnet*). Here, Avnî addresses himself, reminding himself that he must not be irritated or worried by the fact that he is behaving in such a mad fashion, precisely because it is a fairy with whom he has fallen in love.

41[1]

1. Kâmetin yâd itmez aña kim leb-i cânân gerek
Sakınur lâ-büd hevâdan her kime kim cân gerek

2. Eşk deryâsını saldum virmedi teskîn aña
Sîne tâbı def'ine ol âb-gûn peykân gerek

3. Rahş-ı 'ışka virmedi sahrâ-yı hicrân hîç za'f
Tâ kıyâmet imtidâdınca aña meydân gerek

4. Ol perî 'ışkın dimezven[2] gönlüme dîvânedür
Düşmeninden râzı lâ-büd kişinüñ pinhân gerek

5. 'Avniyâ rindân harâbât içre 'ayş itmek içün
'Arsa-i 'âlem aña sahn ü felek eyvân gerek

---

1 (41). AE /13b.

2 Kemal Edip Ünsel bu kelimeyi "*demürden*" şeklinde okumuş ve bu mısradan manâ çıkmadığını söylemiştir. Ancak, AE. nüshasında bu kelimeye dikkatli bir şekilde bakılacak olursa, kelimenin içindeki Kemal Edip Ünsal'ın "*dâl*" olarak okuduğu harfin aslında "*vav*" olduğu görülür. Yalnız, bu nüshayı yazan müstensih, "ze" harfinin noktasını unutmuş ve bunun "*re*" gibi okunması yanlışlığına sebep olmuştur.

41. ŞİİR

1. (Ölümsüz) hayatı isteyenin mutlaka (geçici) heva ve hevesten sakınmasının gerektiği gibi; sevgilinin dudağını talep eden de onun servi boyunu hatırına getirmemelidir.

Avnî bu beyitte leffüneşir çerçevesi içerisinde sevgilinin boyu ile heva (arzu, geçici heves) kavramını; sevgilinin dudağı ile de can ve ebedî hayat kavramını ilişkilendirmiştir. Konuşma organı olan dudak klasik edebiyatımızda sözün, ruhun ve canın sembolüdür. Çünkü söz ile ruh arasında enteresan ilişkiler bulunmaktadır. Kur'an-ı Kerim âyetlerinde ve bazı hadislerde kendisinden Allah'ın Hz. Meryem'e üflediği ruh olarak bahsedilen Hz. İsa, mucizevî bir şekilde dudaklarından üflediği ruhla ölüleri diriltmiş ve hastalara şifa vermiştir. Bu sebeple divân şiiri metinlerinde "dudak", "ağız" ve "konuşma" kelimeleri geçtiği zaman çoğunlukla Hz. İsa'nın hayat vericiliğine, yeniden dirilmeye, mucizevî bir şekilde konuşmaya (benzersiz şiirler söylemeye) ve ruh kavramına telmihte bulunulduğu görülür. Bu beyitte de "*leb-i cânân*" (sevgilinin dudağı ve ağzı) tamlaması mecazî olarak ruhu, mutlak sevgili olan Allah ile vuslatı ve dolayısıyla sonsuz hayatı anlatmaktadır. "*Kâmet*", yani boy pos ise beden güzelliğini ve maddi lezzetleri akla getirmektedir. Şaire göre, kim ebedî hayatı ve mutlak sevgili ile vuslatı (fena fillah) arzu ediyorsa; muhakkak surette fâni dünya nimetlerinden, geçici arzu ve isteklerden kendini arındırmalıdır. Beyitte geçen "*hevâ*" kelimesinin ayrıca hava akımı, cereyan ve cereyanda kalınması sonucu ortaya çıkan romatizma (yel, rüzgâr) hastalığını anlatmak için de kullanıldığı hatırlanmalıdır.

2. Gönlümde yanan (aşk) ateşi için gözyaşlarımın ırmağını sinemin üzerine saldım, ama (bir türlü) söndürmedi. (Anladım ki), o ateşin giderilmesi için sevgilinin (işveli yan bakış oklarının) su verilmiş çelikten (parlak ve keskin) temreni gerekmektedir.

Âşığın kalbi aşkın dayanılmaz ateşi ile yanmaktadır. Zavallı âşık bu ateşin sönmesi için ağlamakta ve ulu bir ırmak gibi çağıldayan gözyaşlarını yangın yeri olan sinesine doğru akıtmaktadır. Ama bu coşkun gözyaşı ırmağı bile o ateşi söndürmeye yetmemektedir. Bunun için tek çare, sevgilinin gamze oklarının ucundaki su verilmiş çelikten parlak temrenin onun göğsüne doğru atılmasıdır. Böylelikle, artık suyun ta kendisi olan o temren âşığın sinesine saplanacak ve bu korkunç yangını söndürecektir. Çelikten yapılıp su verilerek keskinleştirilen kılıç, hançer, süngü ve okun ucundaki temren gibi kesici ve yaralayıcı silah cinsinden şeyler ve su arasında kurulan bu ilginç benzetme ile ilgili olarak 10. şiirin 1.; 12. şiirin 4. ve 19. şiirin 3. beytinin izahlarına bakılabilir.

3. Aşk atı ayrılık sahrasında koşmaktan dolayı hiç yorulmadı. Ona ta kıyamete kadar koşacağı (sonsuz genişlikte) bir meydan gerek.

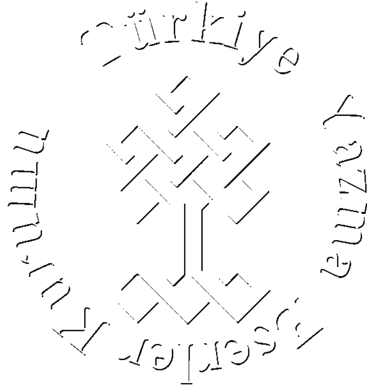
Şair, aşk atının kıyamete kadar hicran ve ayrılık meydanında koşacağını, âşıklar için bu ayrılık, hasret ve ızdırap koşusunun sonsuza kadar süreceğini söylüyor.

4. O peri soylu güzele âşık olduğumdan gönlüme bahsetmiyorum; zira o bir çılgındır. İnsanın da zaten sırrını düşmanından saklaması gerekir.

Âşığın gönlünde sakladığı aşk o kadar değerli bir sır ve emanettir ki, âşık onu bir dîvâne olan gönlüne bile açmamaktadır. Âşığa göre, bu yolda gönlü bile kişinin düşmanıdır ve aşk sırrı ondan dahi gizlenmelidir.

5. Ey Avnî; dünyaya metelik vermeyen rintlerin işret yapacakları meyhanenin sofası yeryüzü arsası; eyvanı ise şu gök kubbe olmalıdır.

Eskiden meyhanelerin genişçe bir meydanı, bir de içinde hatırlı misafirlerin ağırlandığı, birkaç basamakla çıkılan yükseltili bölümleri (eyvan) olurdu. Şair, rintlere yakışan meyhanenin, yeryüzü genişliğinde sofası; gökyüzü yüksekliğinde eyvanı (balkon) olmalı diyerek, bütün bir evreni gelip geçici zevklerin yaşandığı meyhane olarak tanımlamaktadır.



41

1. To have the lips of the beloved, you must forget the beloved's body, just as to have life, true life, only forsaking idle passion will do.

In this couplet, Avnî uses systematic parallelism (*leff ü neşr*) to associate the beloved's body with the concept of desire or passion and the beloved's lips with the soul or eternal life and the beloved's body with the concept of desire or passion. In classical Ottoman poetry, the lips are a symbol of the word, of the spirit, and of the soul, and a number of interesting associations are often made between the word and the spirit. In some verses of the Qur'an as well as in certain hadiths, Jesus is mentioned as a spirit breathed into Mary by God, and Jesus also had the power to heal the sick and to resurrect the dead with the spirit breathed from his lips. It is for this reason that whenever lips, the mouth, or speech are mentioned, it typically constitutes an allusion to the concept of the spirit and to Jesus' powers of giving life, resurrecting the dead, and miraculous speech (*e.g.* the power of reciting poetry of unparalleled excellence). In this couplet, the phrase "the lips of the beloved" (*leb-i cânân*) has a figurative meaning of "spirit"; of union with God, the absolute beloved; and, as a result, of eternal life. The word "body" or "stature" (*kâmet*), on the other hand, brings to mind physical beauty and pleasure. In the view of the poet, whoever desires eternal life and union with the absolute beloved - that is, annihilation of the self in the divine presence (*fenâ fi'l-lâh*) - must decisively cleanse oneself of the blessings of this transitory world and of passing wishes and desires. Additionally, the word *hevâ* - translated here as "idle passion" - also means currents or drafts of air, and so this couplet also makes an allusion to the fact that drafts of air can result in such ailments as rheumatism.

2. I poured out a sea of tears that failed to quench it, this fire in my breast. For that, only a water-hardened arrowhead will do.

The lover's heart burns with the unbearable fire of love. Hoping to extinguish this fire, the pained lover weeps, and a sea or great river of tears pours from his eyes and down to his breast, where the fire is burning. However, not even this great flow of tears is enough to put the fire out. The only way this fire can be extinguished is for the beloved's glance to shoot its coy arrows at the lover's breast, arrows whose bright steel heads were dipped in water during their forging. These arrowheads, which are fully equated with water, will then pierce the lover's breast and extinguish the terrible fire burning there. Other examples of the association made between water and cutting and piercing weapons - swords, daggers, bayonets, and arrows - made of steel and then quenched by being dipped in water can be found in #10/1, #12/4, #19/3, and #63/2 (*qq.v.*).

3. Love's steed did not tire of galloping the desert. For that, only a field stretching on and on till the end would do.

Here, the poet says that he will ride the steed of love in the field of separation and longing until the Day of Reckoning, and thus that, for lovers, this separation, longing, and suffering will last until the end of time.

4. I don't speak[1] *to my heart of my love for that fairy-born beauty, that's madness. For only keeping one's secrets secret from one's foe will do.*

1 Kemal Edip Ünsel read the word here transcribed as dimezven, in the first hemistich of this poem's fourth couplet, as demürden and, according to that reading, said that the hemistich made no sense. However, if the ae manuscript copy is examined closely, it can be seen that the word's fourth letter, which was read by Ünsel as the letter dâl (د), is in fact the letter vav (و). The copyist, though, apparently forgot to add the dot on the letter ze (ز), thus allowing it to be read incorrectly as the letter re (ر).

The love concealed in the lover's heart is such a valuable secret that the lover does not even reveal it to the heart wherein it is hidden. To the lover's mind, even the heart can be an enemy in this matter, and so this secret must be hidden even from the heart.

5. Avnî, for true drunkards to have their tavern revels, only the whole world can contain them, and for their terrace only the skies will do.

In the past, taverns would have a large central space, within which there would be raised terraces (*eyvân*), reached by means of a few steps and reserved for honored guests (*cf.* #54/2, #69/5). Here, the poet says that the only tavern suitable for true drunkards (*rindân*) - who are considered "people of the heart" (*ehl-i dil*) and are typically associated with the lover in the context of classical Ottoman poetry - is one whose main hall is as wide as the earth and whose terraces are as high as the sky: in other words, this is a tavern in which all of the world's transitory pleasures may be experienced to the full.

42[1]

1. Ey perî hüsn ile çün germ oldı bâzâruñ senüñ
   Âfitâb ü mâh oldılar harîdâruñ senüñ

2. Bozdı yüzini mehüñ zülf ile lutf-ı ʻârızuñ
   Âfitâba âteş urdı tâb-ı ruhsâruñ senüñ

3. Cûybâr etrâfını seyr eyledikçe serv eger
   Başı aşağa olurdı görse reftâruñ[2] senüñ

4. Çeşm-i şehlâñı görelden bâğda ey serv-i nâz
   Başı ditrer nergisüñ kim oldı bîmâruñ senüñ

5. Cânlar alur revân itseñ hırâmân kâmetüñ
   ʻAvniye cân virür ammâ lutf-ı güftâruñ senüñ

---

1 (42). AE /13b.

2 reftâruñ: AE MNZ 530, 35b

42. ŞİİR

1. Ey peri (soylu sevgili); güzelliğinle (aşk) pazarını öylesine kızıştırdın ki; (sonunda) güneş ve ay (bile, altın ve gümüş paralarla) senin (vuslat metaının) alıcısı oldular.

Güneş ve ay klasik edebiyatımızda yüz güzelliğinin benzetileni olarak kullanılmıştır. Klasik edebiyatımızda, başta Hz. Peygamber olmak üzere, padişahlar, tasavvuf uluları, devlet adamları ve sevgili gibi, şiirde övgüye konu olan kişiler güzellik bakımından hep güneşe veya aya benzetilmişlerdir. Bu sefer şair, güzelliğin, parlaklığın ve değerliliğin ölçüsü olmuş bulunan güneş ve ayı sevgilinin aşk pazarında onun vuslatının metaını satın almaya çalışan müşteriler gibi göstererek mübalağa yapmaktadır. Ayrıca dīvân şiirinde güneşin altın paraya, ayın ise gümüş paraya benzetildiği hatırlanacak olursa, şairin bu mübalağaya bir de ihām-ı tenāsüp ile bir kat daha güzellik kattığı görülür.

2. (Ey sevgili); zülüflerin ile yanağının güzelliği -kıskançlık sebebi ile- dolunayın yüzünü asmasına sebep oldu. Parlak yanağın ise, güneşi (kıskançlık) ateşi ile yakıp kavurdu.

Dolunayın üzerinde bulunan lekeler, onu kaşları hafif çatılmış, asık yüzlü bir insan şeklinde göstermektedir. Metinde geçen "*yüz bozma*" ifadesi, surat asmak, yüz ekşitmek anlamında bir deyimdir.[1] Şair, dolunayın bu görünümünü, sevgilinin zülüflerinin siyahlığı ve yanağının güzelliğini kıskandığı için suratının asılması hayalî sebebine; güneşin kızgınlığını ve ateş topu oluşunu da, sevgilinin parlak yanağını kıskandığı için yanıp kavrulması ve çehresinin kızarması hayalî sebebine bağlayarak hüsnütalil yapmaktadır.

1 Bkz. Seyfettin Altaylı, *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü,* s.149.

3. (Ey sevgili); Servi ağacı, ırmağın etrafını seyrettiğinde eğer senin yürüyüşünü görseydi, (utancından) başı aşağıya gelirdi.

Şair, uzun boyları ve düzgün görünümleri ile ırmak kenarlarında arzıendam eden servi ağaçlarının suya yansıyan baş aşağı görüntülerini, sevgilinin salına salına yürüşünden utandıkları için başları aşağıda gezdikleri yolundaki hayalî bir sebebe bağlayarak hüsnütalil yapıyor.

4. Ey nazlı servi; nergis, bahçede senin şehlâ gözlerini gördüğünden beri, kıskançlık hastalığına tutulduğu için başı titremektedir.

Bu beyitte de şair, hüsnütalilin bir örneğini daha vermektedir: Göze benzeyen nergis çiçeğinin rüzgârda sallanan hâli, sevgilinin şehla gözlerinin güzelliği karşısında kıskançlık hastalığına yakalandığı için başının titremesi hayalî sebebine bağlanılmıştır.

5. (Ey sevgili); şöyle bir, (akan su gibi) yola koyulsan; nazla salınan bedenin, âşıkların canlarını alır; ama Avnî senin güzel ve lütufkâr bir sözünle yeniden hayat bulur.

Dîvân şiirinde sevgilinin ağzı, yok denecek kadar küçük olduğu hâlde konuşması, içinden cana can katan sözlerin çıkması gibi sebeplerle Hz. İsa'ya benzetilmiş; sevgili de bu sebeple "İsa nefesli" olarak tanımlanmıştır. Bu beyitte de Avnî, sevgilinin nazla salınan boyunu gören âşıkların canlarını verecek hâle geldiklerini; ama onun mucizevî etkilere sahip nazik ve güzel dudaklarının arasından çıkacak lütufkâr bir sözle yeniden hayat bulduklarını söylerken, Hz. İsa'ya ve onun mucizelerine göndermede bulunmaktadır.

42

1. Fairy-born beauty, your beauty's set the market for your love on fire, and even the sun and the moon are looking to buy you.

In classical Ottoman poetry, the sun and moon were used as likenesses for the beauty of the face, with such figures as the Prophet Muhammad, sultans, important Sufi figures and state officials, and the beloved being praised by having their beauty likened to that of the sun and moon. In this couplet, the sun and moon are taken as the standard of beauty, brightness, and value, and the poet engages in hyperbole (*mübalağa*) by likening them to customers seeking to buy the merchandise of union with the beloved in the market of love. In addition, if we recall that the sun is often a trope for gold coin and the moon a trope for silver coin, we see that the poet is using the sun and moon with double meanings that leave the reader in doubt as to the intended referent, a rhetorical figure known as *îhâm-ı tenâsüb*.

2. The beauty and grace of your cheeks and sidelocks has hung the full moon's face, and your cheeks' brightness has lit the sun afire.

The dark patches on the surface of the moon are here shown as a face with a furrowed brow and pouting lips. The compound verb *yüz bozmak* - here translated somewhat literally as "to hang someone's face" - means "to sulk, pout".[1] In this couplet, the poet is using the rhetorical device of *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, putting forth the imaginary cause of the moon's sour expression as envy of the darkness of the beloved's sidelocks of hair and the beauty of the

1 *v.* Seyfettin Altaylı, *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*, p. 149.

beloved's cheeks, while the imaginary cause of the sun's burning is figured as envy of the brightness of the beloved's cheeks.

3. If the cypress should see, by the bank of the river, the sway of your walk, it would bend its head down low.

Here, the poet again uses the rhetorical device of *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology. This time, the reversed or upside-down appearance of riverside cypresses as reflected in the water is imagined as the result of those cypresses being put to shame by the cypress-bodied beloved's attractive manner of walking, whereupon they bow down low as the beloved walks by.

4. You coy cypress, in the garden the daffodil glimpsed your hazel eyes, and now it ails for you and shakes its head.

In this couplet, once again we see an example of the rhetorical device of *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology. The swaying in the breeze of the eye-like daffodil is here reimagined as the daffodil seeing the beloved's hazel eyes and, growing sick with envy, beginning to shiver.

5. If you stroll forth, your body's seductive sway will kill – yet one kind word from you will grant Avnî life.

In classical Ottoman poetry, the ideally beautiful mouth is imagined as being so small as to be virtually invisible, and yet despite this small size, it can bring life to the wasted lover just by speaking, for which reason it is typically likened to Jesus, with the beloved accordingly being described as possessing the breath of Jesus. In this couplet, Avnî alludes to Jesus and his miraculous powers by saying that lovers who see the seductive sway of the beloved's body are ready to give their lives for the beloved, from whose lips just one fine and gentle word will subsequently revive or resurrect them.

43[1]

1. Baña cevri firâvândur nigâruñ
Nitekim gül firâkından hezâruñ

2. Göñül ol bî-vefâya sabr u ʻışkuñ
ʻIyân eyle ne kim var yoğ u varuñ

3. Göñül bir dem figândan olma hâlî
Egerçi nâleye yok iktidâruñ

4. Göñül feryâduña rahm itmez ol yâr
Aña beñzer ki hoşdur âh ü zâruñ

5. Göñül almakda key çâbükdür ol zülf
Giçürme elde dururken şikâruñ

6. Sen olduğuñ [yire] [2] uğramaz ol yâr
Ne nefʻi yol başında intizâruñ

7. Görür kim bî-zer ü müflis gedâsen
Saña ʻAvni niçe yâr ola yâruñ

---

1 (43). AE /14a.

2 AE nüshasında burada iki açık heceli bir kelimenin eksik olduğu anlaşılmaktadır. Kemal Edip Ünsal buraya parantez içerisinde (*yire*) sözcüğünü teklif etmiştir. Gerek manâ ve gerekse vezne uygunluk açısından bu kelimenin uygun düştüğünü düşündüğümüzden biz de "*yire*"yi metne dâhil ettik.

43. ŞİİR

1. O sevgilinin bana ettiği eziyetler saymakla bitmez... Tıpkı bülbülün, gülden ayrı düştüğünde çektikleri gibi...

2. Ey benim gönlüm; o vefasız sevgiliye, varın-yoğun (bütün servetin) olan sabrını ve aşkını gösteriver!

Burada sevgili, vefasızlık ve yalnızca menfaat karşılığı vuslata razı oluş özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği gibi, dîvân şiirinin sistemi içerisinde tarif edilen sevgili ve güzel tipinin en önemli özelliği, vefasız oluşudur. Bu güzeller ve sevgililer, kendilerine canları başları ile talip olan âşıklarına değil de, varlığa, mala mülke, altın ve gümüşe ilgi duyarlar. Bu sebeple de aşk pazarında güzeller altın ve gümüş gösterilerek avlanırlar. Güzellerin vefasızlığı, altın ve gümüşe düşkünlüğü ile ilgili olarak Bakî'nin şöyle güzel bir beyti vardır:

Güzeller mihr-bân olmaz dimek yanlışdur ey Bakî
Olur vallâhi billâhi hemân yalvarı görsünler

Ey Bakî; güzeller şefkatli, muhabbetli, güler yüzlü olmaz demek yanlıştır. Vallahi de billahi de olur; ama yeter ki, insanlar onlara bir yalvarıversinler (veya: yeter ki onlar biraz altın para görsünler).

Bu beyitte geçen "*yalvar*"ın, yalvarmak fiili dışında altın para anlamına geldiği hatırlanacak olursa, güzellerin vefasız olduğu düşüncesinin şiirde nasıl esprili, tevriyeli ve kinayeli bir şekilde işlendiği anlaşılır. Şair Enverî de bir beytinde bu hususu daha açık bir şekilde şöyle dile getirir:

Şol gözi âhûları zerle şikâr eylerler
Göster ol yâre dilâ dâğlarun zer yerine

Şu ahu gözlü güzelleri altın ile avlarlar... Ey gönül, sen de (onları ele geçirmek için) altın yerine göğsündeki yaraları göster!

İşte bu düşüncenin bir tezahürü olarak Avnî de sevgilisinin kendisine vefa göstermemesinden yakınmakta ve gönlüne hitap ederek, sevgiliye bütün servetini arz etmesini öğütlemektedir. Ne yazık ki, âşığın sevgiliye göstereceği serveti sabrının ve aşkının nakdinden başka bir şey değildir. Şair ayrıca burada, "*sabır*" ve "*aşk*" ile "*yok*" ve "*var*" kavramlarını birbirleri ile ilişkili olarak kullanmak suretiyle, düzenli leffüneşir yapmakta ve bu vasıta ile aşkının var olduğunu; sabrının ise kalmadığını anlatmak istemektedir.

3. Ey gönül; her ne kadar inlemeye bile gücün kalmamışsa da, sakın bir an olsun feryat ve figandan vazgeçme.

4. Ey gönül; o sevgilinin senin feryatlarına hiç acıması yok... Bana öyle geliyor ki, bu ahların ve inleyişlerin onun hoşuna gidiyor.

5. (Ey sevgili); o zülfün, (alıcı kuş gibi) gönüller almakta pek mahirdir. Artık, eline geçmiş (kolay) bir av iken, (gönlümün kuşunu) sakın kaçırma.

6. (A talihsiz âşık; biliyorsun ki), o (vefasız) sevgili senin olduğun yere hiç uğramıyor... Peki, yol başlarında bu yakıcı bekleyişlerin ne faydası var?

7. Ey Avnî; sevgilin sana ne diye dost olsun?.. Kim, huzuruna gelmiş beş parasız bir dilenciye bakar ki!

Bu beyitte de klasik padişah-dilenci (şâh u gedâ) konusu işlenmektedir. Sevgili, güzellik ülkesine hâkim olan kudretli bir sultan gibi, huzuruna gelmiş bir dilenci durumundaki âşığa iltifat etmemekte, dönüp bakmamaktadır.

43

1. Countless are the tortures that that beauty inflicts on me, like the nightingale that is far from the rose.

2. My heart, show that faithless one all that you have: your patience and your love.

Here, we see the beloved as a faithless beloved, as one who would stoop to union with the lover only out of self-interest. In the system of classical Ottoman poetry, the most characteristic trait of the beloved and of the beauty is faithlessness. These faithless beauties and faithless beloveds are not interested in the lover, who sacrifices all he has for love, but are interested only in wealth, in goods, in gold and silver. It is for this reason that, in the marketplace of love, beauties are hunted down by showing off gold and silver. The poet Bâkî wrote the following fine couplet on the faithlessness of beauties and their attachment to material wealth:

Bâkî, to say that beauties cannot be good is wrong
I swear to God they can: just beg to them a little

Güzeller mihr-bân olmaz dimek yanlışdur ey Bâkî
Olur vallahi billahi heman yalvarı görsünler

The word *yalvar* in Bâkî's couplet means both "begging", as a form of the verb *yalvarmak*, and a gold coin, thus wittily explaining the particular faithlessness of the beautiful one by using a double meaning (*tevriye*), with the alternative reading of the second hemistich being, "I swear to God they can: just let them see a gold coin". The poet Enverî deals with the same subject in a much more direct manner:

It is with gold they hunt those doe-eyed beauties
Show them not gold but the slashes on your chest

Şol gözi âhûları zerle şikâr eyler
Göster ol yâre dilâ dâğlarun zer yerine

In Avnî's verse, he expresses much the same thought, complaining of the beloved's faithlessness and, addressing his heart, advising it to show the beloved all it has of wealth and riches. However, the only "wealth" the lover has is his patience and his love. The poet also makes use in this couplet of systematic parallelism (*leff ü neşr*) between the words "patience" (*sabr*) and "love" (*'aşk*) in the first hemistich and "absence" (*yok*) and "presence" (*var*) - which, when used together, mean "all that one has" or "all one's possessions" - in the second hemistich, thus indicating that, though the love the lover has for the beloved is still present, his patience with the beloved is absent, or exhausted.

3. My heart, do not stop your wailing for even an instant, though you lack the strength to wail.

4. My heart, your cries and wails seem to please the beloved, who will not stoop to pity.

5. That twist of hair's a master at hunting hearts. My love, do not let go this easy prey.

6. The beloved will not come to you. What use in waiting beside that road?

7. Avnî, you broke and penniless beggar, why would your beloved ever love one like you?

In this couplet, the poet uses the classic theme of the sultan (*şâh, şeh*) and the beggar (*gedâ*). The beloved - who is a sultan in ruling over the land of beauty - shows no interest in and does not even turn to look at the lover, who is like a beggar in this sultan's presence.

Lâm

44[1]

1. Dimezem vuslat ümîdiyle beni şâd eylegil
Râzıyam cevr ü cefâ kılmağ içün yâd eylegil

2. Ger sanevber hizmet-i kaddüñde kıldıysa hilâf
Serv kaddüñçün çevir başuñdan âzâd eylegil

3. Cevr içinde cân virmekdür murâdum çün benüm
Ey rakîb ol yâra gayri san'at irşâd eylegil

4. Âteş-i gamla gubâruñ yele virse ol sanem
Seyl-i eşküñle revân ol hâki âbâd eylegil

5. Çün felekden 'Avnîyâ gamdur irişen âh ile
Bu perîşân-hatt olan evrâkı ber-bâd eylegil

---

1 (44). AE /14a.

44. ŞİİR

1. (Ey sevgili); sana demiyorum ki, beni vuslatının ümidi ile sevinçlere gark et!.. Eziyet ve cefa etmek için bile hatırlayıversen; buna da razıyım.

2. (Ey sevgili); çam fıstığı ağacı eğer senin boyuna posuna hizmette kusur etti ise, servi boyunun hatırı için, çevir başından, azat ediver gitsin.

Beyitte geçen "çevir başından" ibaresinin; eskiden kullanılan ve "canın ve başın sağlığı için sadaka yapmak, hayır işlemek, (bir şeyden) gelecek manevi faydayı, sevabı kişinin kendine (başına, canına, varlığına) yöneltmesi, (bir şeyi) kendisi için sevap ve uğur vesilesi yapmak" anlamında kullanılan bir deyim olduğu anlaşılıyor. Tabirin bu mecazî (deyim) anlamı, eski Türklerde bulunan ve bugün de kısmen yaşayan bir âdetin etkisinde teşekkül ettiği söylenebilir. Bu âdete göre; kuşlar azat edilirken baş üzerinde birkaç kez çevrildikten sonra serbest bırakılırlar. Yine aynı şekilde, bir sadaka verilirken de, verilen şey baş üzerinde dairevî bir şekilde birkaç kez çevrilir, ondan sonra verilir.

Aşağıdaki örneklerde, Avnî'nin bu beytinde olduğu gibi, "başına çevir-" ya da "başından çevir-" tabirinin yukarıda izah edilen mecazî (deyim) ve âdet anlamlarını iç içe girmiş bir şekilde yansıttığı görülmektedir:

Dâm-ı zülfünde olan mürg-i dili yâd eyle
Hayra gir anı çevir başına âzâd eyle[1]

---

1 *Tacizade Cafer Çelebi Dîvânı*, g.183/1.

Sanma pervâneleri yakdı oda şem'-i münîr
Çevirüp başına her birini âzâd etdi[1]

Sanma kuşlar-durur üstinde uçan Mecnûnun
Çevirüp başına cân mürgini âzâd itdi[2]

3. Benim muradım, (zaten o sevgilinin uğrunda) eziyet ve cefa içinde can vermektir. Ey rakip; sen artık (beni helâk etmek için) ona başka bir yol kullanmasını öğütle.

Âşık zaten sevgili uğruna eziyet ve cefa çekerek canını vermeye dünden razıdır. Bunu sevgilinin yapmasına hiç gerek yoktur. Eğer sevgili, âşığı helâk etmek istiyorsa, her an gölgesi gibi yanından ayrılmayan rakip ona başka yollar, başka oyunlar ve sanatlar öğretmelidir.

Şair dert, sıkıntı, eziyet, cefa ve nihayet ölümün aşkın olmazsa olmaz unsurları olduğunu ifade ediyor. Klasik edebiyatın aşk anlayışı içerisinde dert, gam, eziyet, ah, feryat ve figan âşığın vazgeçemediği şeylerdir. O, aşk yolunda bu sıkıntılara katlanmaktan, canını bile vermekten asla çekinmez. Hatta bu sıkıntılar ne kadar çok olursa, aşk ve iştiyak da o derece artacaktır. Âşığı asıl helâk eden şey, bunlar değil de sevgilinin ilgisizliği, görmezlikten gelişi ve başkalarına (ağyar veya rakip) lütuf ve ihsanlarda bulunmasıdır.

4. (Ey Avnî); o put gibi güzel sevgili, gam ateşi ile senin (bedeninin) toprağını yakıp kavuracak olursa, sen de gözyaşlarının seli ile gel de (o) toprağı abad ediver.

Beyitte gam ateşe; âşığın bedeni susuzluktan kavrulmuş toprağa; âşığın gözyaşları ise kurumuş toprağa hayat veren suya benzetilmiştir. Şair, aşk ateşi ile kavrulmuş olan âşığın ancak gözyaşı dökerek var olabileceğini anlatmak istiyor. Beyitte "*sanem*" (put),

1 *Mesihî Dîvânı*, g. 248/3.

2 *Sun'î Dîvânı*, g.189/2.

"*revân*" (ruh, Cebrail) ve "*toprağın abad edilmesi*" (canlandırılması, hayatiyet kazandırılması) unsurları birlikte kullanılmak sureti ile Kur'an-ı Kerim'in ölü toprağın su ile canlandırıldığı gibi, insanların da öldükten sonra diriltileceği yolundaki beyanına ve topraktan bir kuş yapıp ona ruhundan üfleyerek canlandıran Hz. İsa ve gösterdiği mucizeye telmihte bulunulmuştur.

5. Ey Avnî; mademki ettiğin ahlar yüzünden felekten sana dert ve gam erişmektedir; o hâlde, bu karmakarışık yazılarla yazılmış mektub(a benzeyen ahın)ı gökyüzüne gönder gitsin.

Klasik edebiyatımızın kültüründe insanların başlarına gelecek iyi veya kötü şeylerin hazırlayıcısının felek olduğu kabul edilir ve ona dilekler arz edilip, çoğu zaman da kötü talihten dolayı sitem oklarına hedef seçilir. Yine, bilindiği gibi, klasik edebiyatımızın düşünce sistemi içerisinde, âşıklar feleğin kendilerine reva gördükleri bela ve musibet sağanağından oldukça memnundurlar. Bir an bile olsun, üzerlerine gelen bu musibet, dert ve bela oklarının kesilmesini istemezler. İşte Avnî, bu düşünüş içerisinde, felekten kendisine gam ve dert göndermesini istemekte ve bu dileğini de ona mektuba benzettiği ahları vasıtası ile sunmaktadır. Sineden siyah dumanlar hâlinde çıkararak, döne döne gökyüzüne (feleğe) doğru yükselen ahlar, beyitte karmakarışık yazılarla doldurulmuş ve rüzgârda uçuşarak göğe yükselen mektup kâğıdına (veya rulo hâlindeki evraka) benzetilmiştir.

44

1. I do not tell you to give me joy in the hope of union – but remember to torment and torture; to that I do consent.

2. If the pine has done wrong while serving one of your stature, do your cypress stature a favor – do a good turn and set it free.

The phrase *çevir başından* - meaning literally "pass (something) around the head" and here translated as "do a good turn" - is an old idiom used to refer to the giving of alms or the doing of a good deed in order to comfort the giver or doer, or in order for the merit gained by the alms or the good deed to return to the giver or doer. The idiomatic meaning of this phrase goes back to a practice of the ancient Turks, one that can still sometimes be seen today: originally, when setting a bird free, it would be held above the head and passed around the head a few times in a circle before being released; similarly, when giving alms to someone, the object or item would be passed around the head a few times before being proferred.

In the examples below, the idiom *başından çevirmek* - in its alternative form, *başına çevirmek* - is used in much the same way as Avnî uses it, with the literal and figurative meanings of the phrase both being relevant:

Recall the bird of the heart trapped in your curls and see
You do it a good turn round your head and set it free

Dâm-ı zülfünde olan murg-i dili yâd eyle
Hayra gir anı çevir başına âzâd eyle[1]

---

1 *Tâcîzâde Ca'fer Çelebi Dîvânı*, #183/1.

*

Don't think the moths have in the bright candle been burned
But set them free and you'll have done them a good turn

Sanma pervâneleri yakdı oda şem'-i münîr
Çevirüp başına her birini âzâd eyle[1]

*

Don't think it's birds that fly there above Majnun
He has done his soul's bird good and set it free

Sanma kuşlar durur üstünde uçan Mecnûnun
Çevirüp başına cân murgını âzâd itdi[2]

3. My only wish is to give my life to my love through suffering, through torment. So you, my rival - find a novel way to kill me.

The lover is always already prepared to give his life through the suffering and torment inflicted by the beloved, so there is thus no real need for the beloved to inflict suffering and torment. In order to destroy the lover, then, the beloved would do well to teach the lover's rival - who is like a shadow, always by the beloved's side - different ways, different tricks, and different crafts for doing so.

Here, the poet gives voice to the idea - fundamental in classical Ottoman poetry - that pain, suffering, torment, torture, and finally death are in fact the *sine qua non* of love. The lover will not, and indeed cannot, leave the path of love without experiencing such suffering, without giving his life for love. In fact, the greater the suffering and the more numerous the torments inflicted, the greater

1 *Mesîhî Dîvânı*, #248/3.

2 *Sun'î Dîvânı*, #189/2.

the lover's love and yearning for the beloved will be. What truly kills or destroys the lover, then, is not this suffering, but rather the beloved's lack of interest; the beloved's pretending not to even see the lover; and the beloved's favoring of "others" (*ağyâr*) or of the rival in love (*rakîb*).

4. If that idol burns and roasts your earthly body in the fires of grief – come, release a flood of tears and fructify that earth.

In this couplet, grief is likened to fire; the lover's body to parched soil; and the lover's tears to water capable of reviving that soil. Avnî is saying that the lover roasting in the fire of love can only continue to exist by spilling tears, by weeping. The use of the words "idol" (*sanem*) and *revân* - here translated as "come" but also meaning "spirits" and alluding to the angel Gabriel - together with the phrase "fructify that earth" (*ol hâki âbâd eylegil*), alludes to the Qur'ān's pronouncement that the dead will be raised again to life, as dead soil is refreshed by water; as well as to a miracle performed by Jesus, who fashioned a bird out of clay and, breathing into it, gave it life.

5. Avnî, you sigh and the heavens rain down grief and pain – so send up the scrawled pages of your sighs on the wind and let them go.

In the culture surrounding classical Ottoman poetry, the heavens were accepted as the source of all the good and bad that might happen to people, with wishes being addressed to the heavens and the heavens being seen as the source of many of the unfortunate events that befell people. Moreover, within the conceptual system of Ottoman poetry, the lover was quite pleased with the troubles and disasters rained down by the heavens, seeing these as wholly suitable for himself; thus, the lover would not wish the downpour of trouble and pain to stop for even a moment. Working from within such a conceptual framework, Avnî here wishes for a rain of grief and pain from the heavens, and so sends his sighs - here likened to a letter, or literally to "pages" (*evrâk*) - up to the heavens to express

this wish. Sighs were imagined as issuing from the lover's breast in the form of plumes of black smoke curling together up into the sky, and Avnî likens these plumes to scrawled handwriting (*perîşân-hatt*) on a letter or scroll that is cast into the wind and carried upwards to the heavens.

45[1]

1. Gül yüzüñ şevkiyle kim dolmış durur hûnîn göñül
   Bir akarsudur kim üstinde revândur berg-i gül

2. Dir görenler devr-i hüsnüñde ne yaraşmış senüñ
   Gözlerüñ mesti öñinde iki tâze deste gül

3. Devr-i hüsnüñde lebüñdür yüzüñe revnak viren
   Hâlet-efzâdur belî dilber yüzinde tâb-ı mül

4. Saltanat tâcına baş egmez kabûl itmez serîr
   Saña biñ cân ile kuldur özge sultândur göñül

5. 'Avni bir sayd-ı za'îfüñdür bu gün 'âlemde kim
   Muhkem it zencîr-i zülfüñden anuñ boynına gull

1 (45). AE /14b.

45. ŞİİR

1. (Ey sevgili); gül yüzünün hasreti ile kanla dolan gönlüm tıpkı üzerinde gül yaprağının aktığı bir ırmağa benzemektedir.

Burada sevgilinin gül gibi güzel ve parlak yanağının hasreti ile kanayan gönül, ırmağa benzetilmekte; o gönülde bulunan sevgilinin yüzünün (yanağının) hayali ise, ırmağın üzerinde akan gül yaprağına teşbih edilmektedir.

2. (Ey sevgili); naz sarhoşu olmuş gözlerinin önünde iki deste taze gül (gibi yanaklar)ını görenler, "Güzelliğinin devrinde, (bu güller) ne de yaraşmış!" demekten kendilerini alamazlar.

Metinde geçen "*devr*" sözcüğünün bir anlamı da "şarap kadehi"dir. Kelimenin bu anlamı işin içine katıldığında, içki düşkünleri arasında rastlanan şarap ile dolu kadehin içine gül veya gül yaprağı konulması âdetini hatırlatmaktadır. Şair, sevgilinin gül gibi parlak yüzünü veya güzelliğini şarap kadehine; yanaklarını da o kadehe konulmuş gül destelerine benzetiyor.

3. (Ey sevgili); güzelliğinin devrinde yüzünün süsünü ve değerini artıran, kırmızı dudağındır. Aynı şekilde, şarabın rengine renk katan da sevgilinin (gül) yüzü değil midir?

Beyitte geçen "*devr-i hüsn*", "*revnak-(bahş)*", "*hâlet-efzâ*", "*dilber yüzü*" ve "*tâb-ı mül*" ibareleri aynı zamanda lale isimleridir.

4. (Ey sevgili); gönlüm sana bin can ile kul olup, bambaşka bir sultanlığa ulaşmıştır. Artık bundan sonra hiçbir saltanat tacını giymek için başını eğmez ve hiçbir tahtı kabul etmez.

5. (Ey sevgili); Avnî bugün dünyada senin zayıf ve âciz bir avındır. Zülfünün zincirinden onun boynuna sağlam bir halka vur (da, avın olmaktan kurtulamasın).

45

1. The heart, filled with blood from desire for the rose of your face, is a stream flowing, bearing on it the petal of a rose.

Here, the heart - shown as bleeding with longing for the beloved's face, as bright and beautiful as a rose - is compared to a flowing stream or river, with the heart's imagination of the beloved's face and rosy cheek being likened to a rose petal floating on that stream.

2. They see you and say, "Two rose bouquets before your languid eyes – a fine match for you, in the prime of your beauty!"

The word *devr* - meaning literally "age, era, time" and here translated as "prime" - can also mean "cup of wine". This latter meaning brings to mind the custom of placing a rose or rose petal atop the wine in a full cup of wine. Thus, the poet is comparing the beloved's beauty and rose-bright face to a cup of wine, with the beloved's cheeks being likened to rose bouquets placed on the wine within that cup.

3. Your lips, how they brighten your face, in the prime of your beauty. And is it not the heart-stealer's face that enlivens the wine's gleam?

"Prime of beauty" (*devr-i hüsn*), "brighten[er]" (*revnak*[*-bahş*]), "enliven[er]" (*hâlet-efzâ*), "heart-stealer's face" (*dilber yüzü*), and "wine's gleam" (*tâb-ı mül*) were all names of different varieties of tulip.

4. The heart given heart and soul to you has its own distinct realm: it will bow to no crown and stoop to no throne.

5. Today Avnî is your helpless prey: lock round his neck one strong link of your curls' chain.

46[1]

1. Murg-i dil her dem ider ol âteşîn ruhsâra meyl
Kim semender lâ-büd ider kande-y-ise nâra meyl

2. Kûyına ʻazm eylesem devr-i ruhında yok ʻaceb
Ehl-i diller mevsim-i gülde ider gülzâra meyl

3. Âhum işitdükce rahm ider nigâr ammâ rakîb
Rahm kılmaz bâda itmez çünki seng-i hâra meyl

4. Laʻli devrinde harâbâtîlıgüm ʻayb eylemeñ
Rind olan eyler hemîşe gûşe-i hammâra meyl

5. ʻAvni asmaz kulağına dürr ü laʻlin ʻâlemüñ
Tûtî-i tabʻı ider ol şekkerîn-güftâra meyl

---

1 (46). AE /14b.

46. ŞİİR

1. Semenderin, her nerede bulunursa bulunsun, ateşi tercih ettiği gibi, gönlümün kuşu da sevgilinin o ateş renkli yanağına meyl etmektedir.

"*Semender*", ateşte yanmadığına yahut ateşte yaşadığına inanılan efsanevi bir hayvandır. Dîvân şiiri metinlerinde çokça tesadüf edilen semender, ateş ile olan ilişkisi/yüzünden genellikle aşk ateşi içerisinde yanmaktan haz alan âşık ve âşığın gönlü için benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Bu beyitte de âşığın gönlü sevgilinin ateş renkli yanağına ilgi gösterdiği ve ona doğru koştuğu için semendere benzetilmiştir.

2. (O sevgilinin) yanağının (güzelliği ve parlaklığı ile dillere destan olduğu bu) devirde mahallesine varmak istesem, buna şaşılır mı!.. Gönül ehli insanlar (âşıklar) gül mevsiminde gül bahçesine meyl etmiyorlar mı?

3. O put gibi (güzel) sevgili, ahımı işittiğinde bana acır; ama rakip asla!.. Çünkü sert kayalar rüzgârdan etkilenmezler.

Beyitte âşığın aşk acısı ile gökyüzüne yükselttiği ahlar rüzgâra; sevgili, inceliği ve nazikliği ile, rüzgârın hafif bir esintisiyle eğilip bükülen gül dalına; kabalığı, sertliği ve acımasızlığı ile tanınan, âşığın feryatları ve inlemeleri karşısında merhamete gelmeyip sevgili ile arasını açan rakip de sert ve iri gövdeli kayalara benzetilmiştir. Sevgili bir gül dalı veya narin bir fidan gibi âşığın ah rüzgârından etkilenmekte ve merhamete gelmekte; rakip ise sert, iri ve simsiyah kayalar gibi, ah rüzgârı ne kadar şiddetli olursa olsun, hiçbir zaman etkilenmemekte ve merhametsizlikten vazgeçmemektedir.

4. (O sevgilinin) lâl (gibi kırmızı) dudağının (âleme şöhret saldığı bu) devirde, beni sarhoşluğumdan ve perişanlığımdan dolayı kınamayın!.. Çünkü (dünyayı üç pula satan) rintler içki düşkünlerinin uğrağı olan meyhaneden hiç ayrı kalmazlar.

Dîvân şiirinde sevgilinin dudağı -kırmızı rengi, tatlılığı ve sarhoş edici güzel sözlerin kaynağı olması sebebi ile- şaraba ve meyhaneye teşbih edilir. Beyitte, sevgilinin dudağına gönül veren âşığın bu hâli, meyhaneden hiç ayrı kalmayan şarap düşkünlerinin durumuna benzetilmiştir.

5. (Bu) Avnî âlemin (en kıymetli) incilerini ve yakutlarını asla kulağına asmaz (onlara değer vermez).. Onun tabiatının papağanı ancak şeker gibi tatlı sözler söyleyen sevgili(nin dudakları)na meyl eder.

Çünkü sevgilinin ağzında, dünyanın en eşsiz incilerinden daha değerli dişler ve eşi benzeri bulunmayan lâl ve yakut taşları gibi dudaklar bulunmaktadır. Şair, ayrıca "*tûtî-i tab*'" (şairlik tabiatı papağanı) ve "*şekkerîn-güftâr*" (şeker gibi sözler söyleyen) tabirlerini birlikte kullanarak, papağanların şeker yedirilerek konuşturuldukları bilgisine telmihte bulunuyor. Şair bu beyitte şairlik gücünü dünyanın hiçbir değeri için değil yalnızca sevgilinin dudağı için kullandığını ve sadece onun ağzının vasfında şiir söylediğini söylemek istiyor. Ayrıca, dudağın ve ağzın tasavvufta kelâm-ı ilahi dolayısıyla vahdet sembolü olarak algılandığı hatırlanacak olursa, burada şairin sadece ilahi sırları ve vahdet gerçeğini dışa vurmak için şiir yazdığı hususunu dile getirdiğini söylemek mümkündür.

46

1. The bird of the heart tends always to that fiery cheek, as the salamander tends everywhere to fire.

The salamander of legend was a creature that fire could not burn, a creature that made its home in fire. As such, classical Ottoman poetry often strikes a likeness between the salamander and the lover, who takes pleasure in burning in the flames of love. This is the case in this couplet as well, with the bird of the lover's heart flying with ardor toward the beloved's flame-colored cheek.

2. If I drift always toward the home of that bright cheek, what of it? In the time of roses true lovers drift toward the rosegarden.

3. Hearing my sighs, my love will pity me - but my rival? Pitiless: hard stones do not bend in the wind.

In this couplet, the lover's pained sighs are likened to the wind; the graceful and kind beloved to a rose branch bending slightly in the wind; and the lover's cruel and pitiless rival - whose refusal to hear the lover's cries opens a rift between him and the beloved - to a large, hard stone. The beloved, like a rose branch or delicate sapling, is moved by the wind of the lover's sighs and comes to pity him; but the rival, like a black stone, will never be touched, no matter how strong that wind, and remains stubborn in his mercilessness.

4. Now is the time of your garnet lips: cast no judgment on my drunken ruin! Drunkards tend always toward the drinking house.

In classical Ottoman poetry, the beloved's lips are frequently likened to wine and to the tavern in that they are red in color, sweet

in taste, and the source of words so sweet as to make one drunk. In Avnî's couplet, the lover has given his heart completely to the beloved's lips, and so is figured as a drunkard (*rind*) who never leaves the tavern.

5. You will never find the pearls and garnets of this world on Avnî's ear: he is at heart a parrot, and tends only toward the sweetest of words.

The beloved's teeth are finer than the finest pearls and the beloved's lips more precious than the most precious garnet or ruby, and so the lover wants nothing to do with actual pearls or garnets. The reference to the lover as a parrot at heart (*tûtî-i tab'*) and to one who speaks sweet words (*şekkerîn-güftâr*) is an allusion to the fact that parrots would be fed sugar to prompt them to speak. In this couplet, then, the poet is stating that he does not use his poetic talent - that is, his being "at heart a parrot" - to gain material goods, but only to praise the beauty of the beloved's lips and mouth. Also, if we recall that, in Sufism, the mouth is figured as a symbol of the divine unity - insofar as it is with the mouth that the confession of divine unity, "There is no god but God" (*lā ilāha illallāh*), is uttered - then the couplet can also be read as the poet declaring that he writes poetry only to reveal the divine secret and the truth of the divine unity.

47[1]

1. Mûsâ-yı müjeñ olursa cânuma kâtil
Kâfir olayın olur isem ʻÎsîye kâ'il

2. Âteşde karâr eyledi gerçi ki semender
Sûz-i dil ü cân rukʻasına olmaya hâmil

3. Vaslum dileyen cevrümi çeksün dir imiş yâr
Bu vaʻdesi gûya ki degül cevrine dâhil

4. Deryâlar akıtduğum odına iki gözden
Mümkin ola mı sîneden ol od ola zâ'il

5. ʻAvni ne kadar maksada erişmedi lîkin
Maksûdını yâd eylemeden olmadı gâfil

1 (47). AE /15a.

47. ŞİİR

1. (Ey sevgili); senin kirpiklerinin Musa'sı beni öldürse bile; eğer (yeniden dirilmek için) Hz. İsa'ya razı olursam kâfir olayım!

Âşık, sevgilinin kirpiklerinin Mısır'da bir Kıptiyi yumrukla öldüren Musa Peygamber gibi, kendini öldürse bile, o bunu mutluluk kabul etmekte ve dirilmek istememektedir. Hatta İsa gibi, ölüleri dirilten bir peygamber bile gelse, sevgilinin kirpiğinin darbesi ile öldüğü bu durumdan kurtulmamak için onu bile reddetmeye hazırdır.

Beyitte kirpik anlamına gelen "müje", arapça ustura anlamına gelen "mavsa" ve "Mûsâ" ismi ile aynı anda telmih, cinas ve iham yapılmıştır. Aşağıdaki beyitler bunun iki güzel örneğidir:

Aldıgınca ele mavsasını berber İsâ
Gösterdi yed-i beyzâyı gümüşten bilegi (Sun'î)

Kan itse müjeñ la'l-i güher-zâyı kınarlar
Mûsâ içün olur bu ki 'Îsâyı kınarlar (Necatî)

2. Semender, (aşkın) gönlü ve canı yakan gömleğini giymemek için ateş içinde yaşamaya karar verdi.

Bir önceki şiirin ilk beytinin izahında da değinildiği üzere semender ateşte yanmadığına, hatta ateşte yaşadığına inanılan efsanevi bir hayvandır. Bu beyitte de semenderin ateşten çıkmaması, onun ateşten daha yakıcı olan aşk elbisesini giymek istemediği yolundaki hayalî sebebe bağlanmış ve hüsnütalil yapılmıştır. Şair burada, mücerret (soyut) bir kavram olan aşkı can ve gönül yakan

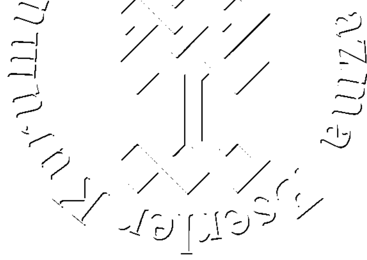
bir hırkaya (ateşten gömlek) benzetmiştir. Fâtih Sultan Mehmed'in şiir sahasındaki gücünü açıkça gösteren bu beyit, lafız ve anlam ilişkileri bakımından tam bir berceste mısra özelliği taşımakta ve dîvân şiirinin en güzel örneklerinden birini oluşturmaktadır.

3. O sevgili, "Bana kavuşmak isteyen, eziyetlerime de katlansın" diyormuş... Bu vaadi ve sözü sanki eziyetlerine dâhil değil(miş gibi konuşuyor).

Yani, sevgilinin bu sözü de onun ettiği eziyetlerin bir parçasıdır.

4. (Ey sevgili); sinemde yaktığın ateş için iki gözümden ırmaklar akıtıyorum. Acaba o sinedeki ateşin sönmesi mümkün olur mu?

5. Avnî her ne kadar (vuslat) gayesine ulaşamadı ise de, (tek) maksudu (olan sevgiliyi bir an bile olsun) hatırından çıkarmadı.



47

1. Even if the Moses of your lashes proves my killer, I'll be damned if I go over to Jesus!

The lover accepts it as a joy and a blessing if the beloved's lashes slay him, just as Moses killed a Copt with a single blow while in Egypt (*cf.* #1/1), and so he does not wish to be revived. In fact, even if a prophet such as Jesus comes to resurrect him, he is prepared to deny that prophet in order not to be rescued from the sweet death dealt out by arrows of the beloved's eyelashes.

The word *müje* in the couplet, meaning "eyelash", is used in connection with the allusion (*telmîh*) to Moses, which is written as *Mûsâ* (موسى) and thus can also, through a pun and the rhetorical device of amphibology (*îhâm*), refer to a straight razor or, in Arabic, *mawsa* (موسى), which has the same spelling. Other examples of this complex interaction of rhetorical devices are the following couplets:

When the barber Jesus took up his razor
He exposed his white hand[1] and his silver wrist

Aldıgınca ele mavsasını berber Îsâ
Gösterdi yed-i beyzâyı gümüşten bilegi (Sun'î)

*

1 Translator's Note: The "white hand" (*yed-i beyzâ*) alludes to the powerful and miraculous hand of Moses (*v.* #1/1).

If your lash draws blood, they will condemn the garnet bearing gems
And it is for the sake of Moses that Jesus they'll condemn

Kan itse müjeñ la'l-i güher-zâyı kınarlar
Mûsâ içün olur bu ki 'Îsâyı kınarlar (Necâtî)

2. And the salamander chose the fire for home, so as not to bear the frock that sears the heart and soul.

As mentioned in the explication of the previous poem, the salamander of legend was a creature that fire could not harm, and that was, in fact, believed to make its home in fire. In this couplet, the salamander's refusal to leave the fire is explained as its desire not to wear the clothing or "frock" (*ruk'a*) that is love, which burns much fiercer than fire; this is an example of the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology. In this, the poet likens the abstract concept of love to a physical garment that can sear the heart and soul. With the intricate relationships it establishes between sound and significance, between literal and figurative, this couplet shows off Sultan Mehmed II's poetic power at its best, and indeed is one of the finer couplets in all of classical Ottoman poetry.

3. The beloved says, "Those who want me must bear my tortures." As if this word were not itself among those tortures.

4. From my eyes I spill seas on the fire below. But can that fire in my breast be put out, can it?

5. Though Avnî has not reached his goal, his goal has not once gone from his thoughts.

48[1]

-1-

Sevdüñ ol dilberi söz eslemedüñ vay göñül
Eyledüñ kend'özüñi 'âleme rüsvây göñül
Saña cevr eylemede kılmaz o pervây göñül
Cevre sabr eyleyemezsen ni'deyin hây göñül
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

-2-

Çâk olan dest-i cefâ-y-ile girîbânuñdur
İlişen hâr-ı gam u mihnete dâmânuñdur
Dökilen yire belâ tîği-y-ile kanuñdur
Her dem ağıza gelen mihnet ile cânuñdur
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

-3-

Tâli'üñ yüzi gülüp olmadı handân n'ideyin
Yüregüñ derdine bulınmadı dermân n'ideyin
Kasduña yâr çeker hançer-i bürrân n'ideyin
Virisersin bu gam u mihnet ile cân n'ideyin
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

1 (48). AE /15b.

-4-

'Işk-ı dildâr ile niçe idesen nâle vü zâr
Eyledüñ sabr ü karârı bu hevâlarda nisâr
Zülfi sevdâsı ider 'âlemi çün başuña dâr
Fâyide ne tutalum eyleyesen terk-i diyâr
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

-5-

Vasl-ı dilberle nasîb olmadı dil-şâd olmak
Dest-i cevr ile yıkılan dilüñ âbâd olmak
Dâm-ı gamdan dil ü cân bülbüli âzâd olmak
Niçeye dek işüñ efgân ile feryâd olmak
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

-6-

Çünki dildâr niyâzuñ görüben nâz eyler
Nâleñi işidicek şîveye âgâz eyler
Bezm-i gamda kadüñi çeng yüzüñ sâz eyler
Nâlişüñ perdesini Zühreye dem-sâz eyler
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

-7-

Bilmedüm derd-i dilüñ ölmek imiş dermânı
Öleyin derd ile tek görmeyeyin hicrânı
Mihnet ü derd ü gama olmağıçün erzânî
'Avniyâ sencileyin mihnet ü gam-keş kanı
Göñül eyvây göñül vây göñül eyvây göñül

48. ŞİİR

I. *Vay gönül! (Bir türlü) söz dinlemedin ve gidip o dilberi sevdin de kendini bütün âlemin diline düşürdün... Ey gönül; o (sevgili) sana eziyet etmekten hiç çekinmiyor. Ne yapayım ki, senin (ise) çile ve eziyete hiç sabrın yok...*

Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!

II. *(Ey gönül); yakan, cefa ve eziyetin eli ile parça parça olmuş; eteğin, gam ve mihnet dikenine takılmış; kanın, bela kılıcı ile yerlere dökülmüş; canın ise, neredeyse sıkıntı ve eziyet ile ağza gelmiş...*

Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!

III. *(Ey gönül); ne yapayım ki, talihin sana yüz gösterip bir türlü gülmedi... Yazık ki, yüreğinin derdine derman da bulunmadı. Ne çare ki, o sevgili seni öldürmek için (gamzesinin) keskin hançerini çekecek ve sen bu gam ve sıkıntı ile canını vereceksin...*

Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!

IV. *Bu heva ve heves peşinde sabrını ve kararını saçıp savurdun... Sevgilinin aşkı ile artık ne diye ağlayıp inleyeceksin!.. O sevgilinin zülfünün sevdası bütün dünyayı başına dar ettiğine göre; tut ki, yerinden yurdundan ayrıldın; bunun sana ne faydası olacak?*

Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!

V. *Sevgilinin vuslatı ile ferahlanmak sana nasip olmadı... Eziyet ve cefa eliyle yıkılan gönlün(ün evi) de tekrar yapılmadı... Gönül ve can*

bülbülünün de gam tuzağından kurtulması mümkün görülmüyor... (Peki bu durumda) daha ne kadar feryat ve figan edip duracaksın?

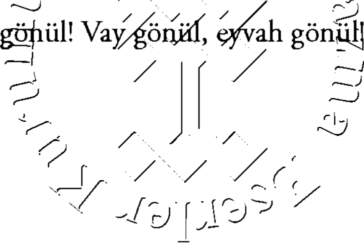
Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!

VI. *O sevgili senin yalvarmalarını gördüğünde nazlanır; inleyişlerini işittiğinde ise işveye başlar. Gam meclisinde de senin boyunu çeng gibi (iki büklüm), yüzünü saz (gibi sapsarı) eder ve inleyişlerinin perdesini (yükselterek) Zühre yıldızına ulaştırır.*

Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!

VII. *Gönül derdinin dermanı ölmekmiş; bilemedim... Öleyim de, yeter ki ayrılık (derdini) görmeyeyim!.. Ey Avnî; senin gibi, mihnet, dert ve kedere layık bir dertli nerede bulunur?*

Gönül! Eyvah gönül! Vay gönül, eyvah gönül!



48

1. You loved that heart-stealer and listened to no one, my heart. You let yourself be fodder for gossip, my heart. Your love has no qualms about tormenting you, my heart. If you can't endure it, what will I do, my heart?

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

2. It's the torturing hand that's torn your collar. Your hem has caught on the thorn of grief and pain. Sorrow's rending sword has spilled your blood. And your soul, from suffering, is caught in your throat, my heart.

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

3. What can I do? Fate laughs in my face but wears no smile. What can I do? There is no cure for this affliction of mine. What can I do? My love draws the sharp dagger and strikes. What can I do? You will give your soul to this anguish, this grief.

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

4. Why weep and wail for love of your love? Your patience and strength you have wasted on wind. Passion for those curls has ruined you, ruined. You've left your home, your land, but what has been the use?

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

5. It has not been granted you, union with your love. Your heart shattered by sorrows has not been rebuilt. The nightingale of your soul, your heart, has yet to leave grief's trap. Now how much longer can you weep and wail?

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

6. Your love sees you begging and plays the coquette, hears you wailing and starts to tease. In the gathering of grief, you're a harp bent double and as pale as a saz.[1] *The curtain of your wails pitches upwards; you are partner to the morning star.*

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

7. I did not know death was the cure for the heart's pain. So let me die and not face separation's pain! Aynî, where can you find another like you, so suited to sorrow, so fit for pain, so becoming to grief, so deserving of agony?

My heart, O my heart! O my heart, my heart!

1 Translator's Note: The *saz* is a stringed musical instrument the front side of whose body is typically made of a wood that is pale in color.

49[1]

1. Nedür bu hüsn ü şemâil nedür bu hulk-ı cemîl
Ki sende zâhir idüpdür Hudâ-yı Celle Celîl

2. Yüzüñde zülfüñ eger olmasa ne noksân kim
Çerâğ-ı şemse ne hâcet ger olmaz ise delîl

3. Niçe ki ʿömr ile fikr eyledüm gice gündüz
Saçuñdan alımadı bir haber bu fikr-i tavîl

4. Göñül eşigüñ umar cânın itmedin kurbân
Ne çâre cennete girmege kişi olsa bahîl

5. Ne ola sabr ile şevk[in]den özge ʿAvnînüñ
Kabûl eyle budur varı ger kesîr ü kalîl

1 (49). AE /16b.

49. ŞİİR

1. Şanı yüce Tanrı'nın, (kendi güzelliğinden bir yansıma olarak) sende ortaya çıkardığı bu yüz ve tavır güzelliği, bu düzgün ahlâk ve yaratılış inceliği nedir böyle?..

Klasik edebiyatımızın temelinde kuvvetle yer alan tasavvufi düşünceye göre; varlıklar Tanrı varlığının yansımalarından ibaret olup, bütün güzellikler de yine onun mutlak güzelliğinin ve mükemmeliyetinin (cemal-i mutlak ve kemal-i mutlak) tezahürüdür. İşte bu eşsiz ve mutlak sıfatlarla muttasıf olan Tanrı, bilinmeyi istediğinden, bütün cemal, kemal ve kudret sıfatları ile ayna hükmünde vücuda getirdiği varlıkta tezahür etmiştir.

2. (Ey sevgili; ışıl ışıl) yüzünün üzerinde (siyah) zülfün bulunmazsa bu noksanlık değildir. Güneş kandilinin fitili yoksa da, buna ne ihtiyaç var?

Beyitte sevgili olarak övülen ve yüz güzelliği anlatılan kişinin, saçları kazınmış bir mahbup olduğu anlaşılmaktadır. Bundan sonraki beyit de yine saçları olmayan o güzele tahsis edilmiştir. Bilindiği gibi, kendilerine "abdal", "torlak", "cavlak"veya "ışık" da denen kalender dervişleri saç, sakal, bıyık, kaş ve kirpik gibi vücuttaki bütün tüyleri ve kılları kazıtırlardı. Şair, saçları kesilmiş güzelin yüzüne bundan dolayı bir noksanlık gelmediğini anlatmakta ve buna örnek olarak da, güneş kandilinin fitile ihtiyacının bulunmamasını göstermektedir. Metinde geçen "*delil*" sözcüğünün, bilinen "şahit, alamet, âyet, im ve işaret" anlamları dışında, yine bu anlamların bir tezahürü olarak, mumun ve kandilin ucunda titreyen alev ve buna mekân olması sebebiyle de, "fitil" için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yüz, parlaklığı, ışıklılığı ve güzellik kaynağı olması bakımından güneşe ve kandile;

yüzün üzerine düşen saçlar da rengi ve duruşu bakımından kandilin (veya mumun) fitiline benzetilmiştir. İlki Rahmî'den, diğeri de Hayalî'den aldığımız şu iki beyit, "delîl"in; ucunda alev bulunan fitil anlamına geldiğini göstermektedir:

Dâg-ı gam sînem çerâgıdur elif ana fetîl
Küll-i cismüm neydügüne oldı bu rûşen delîl
Şu'le-i gam dilde vü cismümde dâgı çün fetîl
Zâhir ü bâtın getürdüm 'ışkuna iki delîl

Güneşin çırağa, yani kandile benzetilmesi, Kur'an-ı Kerim'in "*Onların (göklerin) içinde ayı bir nur kılmış; güneşi de bir çırağ (kandil) yapmıştır*" mealindeki 71-Nuh suresi 16. âyetine yapılan telmih dolayısıyladır.

Beyitte ayrıca "*şems*" (güneş) ve "*delîl*" (delil, işaret, sebep) tabirlerinin birlikte kullanılmış olması, Kur'an-ı Kerim'in 25-Furkan suresi 45. âyetine de telmih yapıldığını gösteriyor. "*Rabbinin gölgeyi nasıl uzattığını görmedin mi? Eğer dileseydi onu elbette hareketsiz kılardı. Sonra biz güneşi ona (gölgeye) delil kıldık*" mealindeki bu âyette güneş, gölgenin delili (işareti, sebebi) olarak tanımlanmaktadır.

3. (Ey sevgili); ömrüm boyunca gece gündüz ne kadar düşündüysem de bu uzun düşünmelere rağmen yine saçlarından hiçbir haber alamadım.

Şairin ömrü boyunca uzun uzun düşünmesine rağmen sevgilinin saçından bir haber alamayışı, yukarıda da değinildiği gibi onun, saçlarını kazıtan bir kişi oluşundan kaynaklanmaktadır. Beyitte "*ömr*", "*saç*" ve "*fikr-i tavîl*" (uzun düşünce) unsurlarının birlikte kullanılması, tenasüp oluşturmaktadır.

4. (Ey sevgili); gönlüm, canını kurban etmeden senin eşiğine ulaşmak istiyor. Halbuki kişi cimri olursa hiç cennete girebilir mi?

Beyitte sevgilinin eşiği, eşiğinin toprağı, mahallesi Kâbe'ye; vuslatı ve vuslat odası ise cennete benzetilmiştir. Sevgilinin eşiğine, mahallesine ve kapısına varmak isteyen âşıklar da Kâbe'yi ziyarete gelen hacılar gibi düşünülmüştür. Kurban kesmeden Kâbe'yi ziyaretin anlamı olmadığı gibi; canını feda etmeden de sevgilinin eşiğine yaklaşmak mümkün değildir. Eğer âşık cimrilik gösterip can nakdini harcamaktan, canının kurbanını o eşikte kesmekten uzak duracak olursa, "*Cimriler cennete giremez*" hadisinin hükmünce, sevgilinin cennete benzeyen vuslatına eremez.

5. Avnî'nin (senin uğrunda harcamak için) sabrından ve arzusundan başka nesi var?.. Az çok deme (ondan bunları) kabul et!.. Çünkü olanca varı budur.

Âşığın arzusu çok; sabrı ise yok denecek kadar azdır. Şair, "*sabır*" ve "*şevk*" ile "*kesîr*" (çok) ve "*kalîl*" (az) kavramlarını karşılıklı olarak kullanmak suretiyle düzensiz leffüneşir yapmıştır.

49

1. What is this beauty of face and demeanor, what this fine conduct that God the Almighty has shown forth in you?

In the system of Sufi thought that lies at the foundation of classical Ottoman poetry, created beings are reflections of God's being, with all beautiful things and properties being manifestations of absolute beauty (*cemâl-i mutlak*) and absolute perfection (*kemâl-i mutlak*). Endowed with unmatched and absolute qualities, God - wishing to be known - showed forth His qualities of beauty, majesty, and perfection in His creatures, as though in a mirror.

2. If no twist of hair is seen on your face, how is that a fault? The lamp of the sun may have no wick for proof, but does it need one?

The person depicted as the beloved in this couplet, and whose beauty is thus being described, has a shaven head; the following couplet is also addressed to a beloved without hair. In Ottoman times, there was a group of dervishes known as *kalender* - also known as *abdal*, *torlak*, *cavlak*, and *ışık* - who would shave all the hair off their body: the hair on their head, their beard and moustache, their eyebrows, their eyelashes, and so on. In this couplet, the poet states that a lack of hair does not constitute a defect on the beauty of the face, and presents as an example of this the idea that the "lamp" of the sun does not require a wick. The word *delîl* - here translated as "proof" - can mean "evidence", "guide", and "sign, indication"; apart from this, however, the quivering flame on the tip of a candle or lamp can be seen as a "proof" or "sign" of the presence of a wick, and so here, the word *delîl* is being used to refer to a wick. The face is being likened to the sun and to a lamp in terms of its brightness

and its being a source of beauty, while the curl of hair that falls across the face or cheek is likened to a wick in terms of its color, shape, and orientation. We can see the word *delîl* being used to mean "wick" in the following two couplets as well; the first is by Rahmî, the second by Hayâlî:

Pain's wounds are my breast's candle and 'alif is the wick
For what has the whole of my body lit like a wick

Dâg-ı gam sînem çerâgıdur elif ana fetîl
Küll-i cismüm neydügüne oldı bu rûşen delîl

*

Pain flames in the heart and my body's wounds are like a wick
To this love I've brought the outer and inner, each a wick

Şu'le-i gam dilde vü cismümde dâgı çün fetîl
Zâhir ü bâtın getürdüm 'ışkuna iki delîl

The comparison of the sun to a candle has its ultimate source in the Qur'ān, 71:16: "And [God] set the moon therein [in the heavens] for a light and the sun for a lamp".

The use of the words "sun" (*şems*) and "proof" (*delîl*) together in the couplet also constitutes an allusion to the Qur'ān 25:45: "Hast thou not regarded thy Lord, how He has stretched out the shadow? Had He willed, He would have made it still. Then We appointed the sun [*shams*, Turkish: *şems*], to be a guide [*dalīl*, Turkish: *delîl*] to it".[1]

3. My whole life I have pondered, both night and day, but all this deep thought has yet to bring word from your locks.

1 Translation by Arthur John Arberry.

Despite lifelong deep thought, the lover has not yet received any word or news from the beloved's hair; this is because, as mentioned above, this particular beloved has a shaven head. The concomitant use of the words "life" (*'ömr*), "locks" or "hair" (*saç*), and "deep thought" (*fikr-i ta'vîl*) creates an example of the rhetorical device known as *tenâsüb* ("congruity"), in which a number of elements within a verse all harmonize with one another in terms of having similar associations.

4. My heart wants to be at your threshold, yet is not willing to die. And yet, how can one so miserly ever get into heaven?

In this couplet, the beloved's neighborhood and threshold are indirectly likened to the Kaaba in Mecca, with union with the beloved and the room where that union might occur being likened to heaven. Lovers desirous of reaching the beloved's threshold are imagined as pilgrims to the Kaaba, and, just as that pilgrimage is not considered complete without the sacrifice of an animal, so is it impossible for the lover to reach the beloved's threshold without sacrificing his own life. Should the lover be miserly and unprepared to make a sacrifice of his own life in order to achieve heavenly union with the beloved, then he cannot achieve that union, just as, according to a hadith, "Misers cannot enter heaven".

5. What has Avnî got but patience and desire? Accept it, for that is all he has got.

The lover's desire for the beloved is great, but his patience is nearly exhausted. Here, the poet creates a chiasmus or inverted parallelism (*leff ü neşr*) between the words "patience" (*sabr*) and "love" or "desire" (*şevk*) in the first hemistich and, in the second, "abundance" (*kesîr*) and "scarcity" (*kalîl*), which come together here to mean "all that one possesses".

Mîm

50[1]

1. Göñül murgına ser-tâ-ser cihân bâğın tolandurdum
Ben anı âkıbet bir serv-i bâlâya dolandurdum

2. Kulağına koyup evsâf-ı âb-ı ʿârız-ı yâri
Meriç-âsâ dil-i pür-cûşı taşırdum bulandurdum

3. Uyurmış bilmedüm bülbül-misâl itdüm hezâr efgân
Meded ol çeşm-i nergis gonca-i nâzı uyandurdum

4. Bi-hamdillâh şeb-i gamda berî oldum belâsından
Dil-i pervâne-i pür-sûzı şemʿüm saña yandurdum

5. Gözüm açup göricek ağladum bî-ihtiyâr anı
Yine cûy-i sirişküm ʿAvniyâ benden boşandurdum

1 (50). Fâtih'in daha önce yeni harflerle yayınlanmamış bu gazelini M.Ali Tanyeri Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Köşkü kitaplığı 406 numarada kayıtlı *Pervane Bey Mecmuası*'nda bulmuş ve Pınar Dergisi'nin Mayıs 1977'de çıkan 65. sayısında yayınlamıştır. Gazel, *Pervane Bey Mecmuası* v.407b'de yer almaktadır.

50. ŞİİR

1. Gönlümün kuşuna baştanbaşa bütün cihan bahçesini gezdirip dolaştırdım da; sonunda onu, (boyu) uzun servi(yi andıran bir sevgili) ye bağladım.

Beyitte dîvân şiirinin en fazla bahis konusu ettiği hususlardan biri olan "fâhte" (üveyik kuşu, kumru) - "servi" ilişkisine telmihte bulunulmaktadır. Beyitlerde daha çok Farsça "fâhte" adı ile geçen üveyik kuşu veya kumru, güzel ötüşü ile bilinir. Bunun diğer bir özelliği de yırtıcı kuşlardan veya tehlikelerden korunmak için servi ağacının dalları ve yaprakları arasına girip kendini gizlemesidir. Şairler bu durumu çok değişik benzetmelerle tasvir etmişlerdir. Bunlardan en ilginci, servi ağacının yoğun dalları ve yaprakları arasına gizlenmiş olan kumrunun ötüşü ile Allah'ın, Tur dağında bir ağacın yanında Hz. Musâ'ya sözle hitap edişi arasındaki benzerliktir.

Avnî bu beytinde gönlünü kuşa; sevgiliyi de servi ağacına benzetmektedir. Âşığın gönlü sonsuz aşk ve arayış duygusu içinde bütün bir dünya bahçesini gezmiş, dolaşmış; ancak hiçbir çiçeğe gönül verememiştir. En nihayet bu kuş, sevgilinin servi ağacını andıran boyuna bağlanmış ve onun gövdesinde yuva edinerek gözlerden kaybolmuş; varlığını onun varlığı ile bütünleştirmiştir.

Tasavvufta sevgilinin (servi ağacına ve *elif* harfine benzetilen) boyu, Tanrı varlığı ile bütünleşmeyi ve ona sonsuz itaati ifade eden vahdetin (birliğin) sembolüdür. Bu bakış açısı ile şair yeryüzündeki bütün güzelliklerin geçici; ancak Tanrı varlığının kalıcı olduğunu söylüyor ve fâni güzelliklere değil; yalnızca mutlak güzelliğin ta kendisi olan Allah'a gönül verilip, tam bir teslimiyetle itaat edilmesi gerektiği düşüncesini dile getiriyor.

2. Coşkun bir ırmağa benzeyen gönlümün kulağına sevgilinin (arı-duru) su gibi (berrak) yanağının vasıflarını fısıldadım da; (onu) Meriç gibi taşırdım, bulandırdım.

3. Eyvah eyvah, o gözleri nergise benzeyen naz goncası (sevgili) uykuda imiş!.. Bilmedim de, bülbül gibi, sayısız feryat ve figanlar ederek (onu) uyandırdım!..

Sevgilinin naz sarhoşu gözleri ile nergis çiçeği arasında kurulan benzerlik ilişkisi için 17. şiirin 4. beyti ile 42. şiirin 4. beytine ve izahlarına bakılabilir.

4. Ey mum (gibi, gecemi aydınlatan sevgilim); Allah'a şükürler olsun ki, gam (ve ayrılık) gecesinde acılar içerisinde dönüp dolaşan bu gönlümün pervanesini senin ateşine yandırdım da belasından kurtulmuş oldum.

Âşığın gönlü, hercaîliği, gam, dert ve sıkıntılarla hemhâl oluşu, perişanlığı, viraneliği, avare kuş gibi diyar diyar dolaşması, bir kalıba girmeyişi, kararsızlığı, sitem oklarına hedef oluşu gibi sebeplerle sürekli bir şekilde onun başını belalara uğratmış ve âdeta hayatından bezdirmiştir. Âşık ve onun gamlı gönlü arasındaki bu belalı arkadaşlığın nihayet sonuna gelinmiş; âşık, aşk ve arzu ile pervane gibi dönüp dolaşan gönlünü karşısında bütün karanlıkları aydınlatan bir mum gibi parıldayan sevgilinin ateşine yandırmış; böylelikle onun belasından kurtulmuştur.

Pervanenin ateşe yanması, onun ölümü demektir. Ölüm ise sevgilinin vuslatı metaına karşılık âşığın vereceği bir bedeldir. Yani âşık, canının nakdini vererek (ölümü göze alarak) sevgilinin vuslatı metaını satın alır.

5. Ey Avnî; gözümü açtığımda onu(n hayalini) birden bire (karşımda) görünce, elimde olmaksızın yine gönlümün kaynağından gözyaşlarımın ırmağını akıtıp durdum.

Âşık, sevgilinin kendisini görmeye değil, gözünün önüne onun hayalinin bile gelmesine razıdır. Zaten onun hayalinden başka bir beklentisi de yoktur. Âşık gam, keder ve dertlerle kuşatılmış bir hâlde iken, ansızın gözlerini açtığında karşısında sevgilinin hayalini bulur. Bu, o kadar beklenmedik bir mutluluktur ki; o yakıcı sevincin karşısında elinde olmaksızın gözleri dolar ve gönlünün kaynağından gözyaşları ırmağı çağıldamaya başlar.

Burada, kuvvetli ışık karşısında kalan gözün kamaşarak sulanması hadisesine de telmih vardır. Sevgilinin hayali öylesine parlak ve göz alıcıdır ki, gözlerini açan âşığın gözleri bu ışıktan etkilenmiş ve gözyaşları gayriihtiyari akmaya başlamıştır. Gözlerin ışıktan etkilenerek yaşarması hadisesi Bakî'nin Kanunî için yazdığı "Sultan Süleyman Mersiyesi"nde de -tevriye (iham) çerçevesinde- karşımıza çıkar. Dîvân şiirinin en muhteşem örneklerinden biri olan bu mersiyenin II. bendinin vasıta beyti şöyledir:

Hurşîde baksa gözleri halkun dola gelür
Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür

İnsanlar güneşe baksalar, gözleri doluverir... Zira (güneş) göründüğünde hatıra o ay yüzlü (padişah) gelir.

Burada Bakî, büyük Padişahın ölümünün verdiği kederle ağlayan halkın bu durumunu, güneşe baktıkları için gözlerinin kamaşması şeklinde izah etmekte ve hüsnütalilin güzel bir örneğini sergilemektedir.

50[1]

1. I let the bird of my heart roam the world's garden till at last he alighted on a statuesque cypress.

This couplet alludes to the relationship between the dove or turtledove and the cypress, one of the most common topics in classical Ottoman poetry. The dove or turtledove - most often referred to by its Persian name, *fâhte* - is known for its beautiful song, but also for the fact that it escapes from predatory birds or other dangers by hiding among the leaves and branches of the cypress tree. Ottoman poets depicted this by using a number of different tropes, among the most interesting of which was the likeness struck between the song of the dove hidden among the branches of the cypress and God's call to Moses from within the burning bush on Mount Sinai.

In this couplet, Avnî likens his heart to a bird and the beloved to a cypress tree. Seeking love, the lover's heart has wandered the entire garden of the world, but has not given itself to any flower in that garden. In the end, this bird of the heart attaches itself to the beloved's cypress-like stature, making a nest on this tree's trunk and, disappearing from sight, uniting its being with the beloved's being.

In Sufism, the beloved's stature - which is likened not only to a cypress but also to the Arabic letter *'alif* (ا), the first letter in the name "Allah" (الله) - is a symbol of the divine unity, of union with

1 This ghazal, which had previously been unpublished in transcription, was discovered by M. Ali Tanyeri in the library of the Baghdad Pavilion at the Topkapı Palace Museum, in the *Pervâne Bey Mecmuası* (no. 406), and was published in issue 65 of the *Pınar Dergisi* journal (May 1977). The ghazal is found on 407b of the *Pervâne Bey Mecmuası.*

and obedience to the divine being. Working from this perspective, the poet says that all of the beauties of the world are ephemeral and that only the divine being is eternal; accordingly, one must give oneself in complete obedience to God, who is absolute beauty.

2. To the rushing river of my heart I whispered of the pure water of my love's cheek, stirring and clouding its water like Meriç (Maritsa) River

3. Like a nightingale I cried a thousand cries to those daffodil eyes – but they were sleeping! I woke them; I didn't know!

The oft-noted resemblance between the daffodil and the sleepy-eyed beloved can also be seen in #17/4 and #42/4 (*qq.v.*).

4. Praise be to God, on the night of separation's agony I seared the moth of my heart in your flame, my candle, and so was freed of pain.

The lover's heart is wearied from the fickleness of the beloved and from being a constant companion of grief, worry, and pain; it wanders the world like a lost bird with nowhere to call its own and with its breast pierced by arrows of reproach. Now, the troubled "friendship" between the lover and his pained heart has come to an end: the lover's heart was turning and turning with love and desire around the beloved, that candle lighting up the darkness, and at last it has burned itself up in that flame, thus bringing an end to its pain.

The burning of the moth in the flame means the death of the moth. Death is all the lover can give in return for the merchandise of union with the beloved, and so the lover pays for this union with his life.

5. When I opened my eyes I saw the image of my love, and out poured a river of tears, leaving Avnî empty.

The lover is content to see before him not the beloved, but the beloved's image (*cf.* #12/2, #23/5, #39/5, #68/2). And in any case,

he has no expectation other than this image. Weighed down with grief and pain, he suddenly opens his eyes and is confronted with this vision of the beloved. So unexpected and intense a joy is this that he cannot help but weep, with a river of tears pouring from his eyes.

This description also alludes to the fact that the eyes, when dazzled by bright light, sometimes tear up. The image of the beloved is so brilliant that when the lover opens his eyes and sees it, his eyes uncontrollably well with tears. This same natural phenomenon is alluded to by the poet Bâkî in his elegy written for Sultan Suleiman the Magnificent. The last couplet of this elegy's second stanza makes use of an ambiguous double meaning (*îhâm, tevriye*):

They look at the sun and to their eyes come tears
For when they see it that moon-like face appears

Hurşîde baksa gözleri halkun dola gelür
Zîrâ görince hâtıra ol meh-likâ gelür

Here, Bâkî makes fine use of the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, explaining the tears people shed as a result of their sadness over the death of the sultan as the tears that well up in their eyes when they look at the sun.

51[1]

1. Dolsa ʻâlem tañ degül dûd-ı siyâhumdan benüm
Mihr görmen zerrece gün yüzlü mâhumdan benüm

2. Niçe pinhân eyleyem ol dilbere ʻâşıkluğum
Pür durur dîvârı şehrüñ âh şâhumdan benüm

3. Devlet-i ʻışkıyla pâyem bir makâma irdi kim
Şânumı anlar görenler ʻizz ü câhumdan benüm

4. Hâk-i pây-i yâr tâcum kûy-i dilber mesnedüm
Reşk ider Cemşîd ü Cem taht ü külâhumdan benüm

5. Hayl-i ʻışkı şâh-râh-ı gamda kılsam germ-rev
Çeşm-i encüm kuhl ider gerd-i sipâhumdan benüm

6. ʻAvniyâ bir hâle irdüm derd-i hecr-i yâr ile
ʻİbret alur niçeler hâl-i tebâhumdan benüm

---

1 (51). AE /16b.

51. ŞİİR

1. Benim (ahımın) simsiyah dumanı bütün bir âlemi doldursa, buna şaşılmaz; çünkü güneş yüzlü mehtabımdan (sevgilimden) zerre kadar sevgi ve şefkat görmemekteyim.

"*Mihr*" kelimesi sevgi, şefkat dışında, "güneş" anlamını da taşır. "*Mihr*"e güneş anlamı verildiği takdirde, beyit değişik bir şekle bürünür. Bu duruma göre, sevgilinin siyah duman hâlindeki ahları gökyüzünü kaplamış ve gündüzü geceye çevirmiştir. Gece ise güneşin kaybolduğu, ayın göründüğü zamandır. Şair, "*Ahımın siyah dumanları gökyüzünü kaplayınca, sevgilimin ay gibi parlak yüzü ortaya çıktı ve güneş silinip gitti*" demek istiyor.

2. Şehrin duvarları, benim o padişah (sevgili) yüzünden çektiğim ahlar(ın yazıları) ile dolu iken, o sevgiliye olan aşkımı nasıl gizleyeyim?

"*Şehrin duvarlarının ahlarla dolması*" ibaresinin anlamı, âşıkların, çektikleri ızdırapların bir tezahürü olarak şehrin kapılarına ve duvarlarına "*âh*", "*vâh*", "*âh minel aşk*" gibi yazılar yazmalarıdır. Bu "*âh*" ve "*âh minel aşk*" yazılarının levha olarak duvarlara asılması da âdettir. Hatta bu tip acı ve feleğe isyan dolu ifadelerin hüsn-i hatla yazılması ile de yetinilmeyip, resim şeklinde de canlandırıldığı, meselâ "*âh*" yazısının ağlayan iki göz şeklinde çizildiği çokça rastlanan bir hadisedir.

3. O sevgilinin aşkının devletinde öyle bir rütbeye (makama) yükseldim ki; kudretimi, itibarımı ve üstün makamımı görenler şanımın ne kadar yüce olduğunu anlarlar.

Beyitte sevgilinin aşkı kudretli bir devlete; âşık da bu devlette padişahlık makamına yükselmiş olan kişiye (aşk padişahı)

benzetilmiştir. Metindeki "*devlet*", "*pâye*", "*makâm*", "*şân*" ve "*izz ü câh*" gibi sözcükler hep kudretli bir devleti ve bu devletin işleyişini hatırlatan unsurlardır. Bu beyit ile bundan sonra gelen beyit anlam bakımından birbirini tamamlamaktadır.

4. Sevgilinin ayağının toprağı başımın tacı; onun mahallesi ise makamımdır... Cemşid ile Cem, benim bu tahtımla başımdaki bu külahı kıskanmaktadırlar.

Avnî, sevgilisinin ayak toprağının hep başında olmasını dilemekte ve onun bulunduğu mahalleden hiç ayrılmamayı istemektedir. İşte, hep başında olmasını istediği sevgilinin ayak toprağı onun için taç; ayrılmak istemediği sevgilinin mahallesi de taht gibidir. Bu hâliyle âşık kendini aşk ülkesinin padişahı gibi görmekte; bu taç ve tahtını dünyanın en kudretli hükümdarları olan Cemşit ile Cem'in kıskandığını söylemektedir. Cem, İran'ın mitoloji kahramanlarından biri olup, şarabı icat ettiğine inanılmakta; saltanat, debdebe ve kudretin sembolü olarak kabul edilmektedir. Cemşit ise kimi kaynaklarda Cem'in babası olarak geçmektedir. İran kaynaklarına göre de Cem, Hz. Süleyman'dır.

5. Aşk ordusunu gam yolunda dörtnala koşturacak olsam; yıldızlar askerlerimin ayağından çıkan tozları gözlerine sürme diye çekerler.

6. Ey Avnî; sevgiliden ayrı kalışın derdi ile öyle bir hâle erdim ki; nice insanlar benim bu harap hâlime bakarak ibret alırlar.

51

1. Would it be so odd if the black smoke of my sighs filled the world? I get not a bit of love's light from my sun-faced moon, my love.

The word *mihr* - here translated as "love's light" - means both "love, tenderness" and "sun". When the word is taken in the latter meaning, the couplet comes to mean that the black smoke of the lover's sighs has blotted out the sun, turning day into night, with night of course being the time when the sun disappears and the moon becomes visible. In this case, then, the meaning of the couplet becomes essentially: "When the black smoke of my sighs covers the skies, my love's moon-bright face appears and the sun simply vanishes."

2. How can I hide my love from that heart-stealer with the walls of the city so full of the sighs my sultan made me sigh?

The city walls being "full of sighs" is a reference to lovers' leaving graffiti expressive of their suffering on cities' walls and gates; sometimes, their words would also be written on signs and hung on the walls. Most commonly, the words and expressions involved would be such things as *âh* ("O!"), *vah* ("Alas!"), and *âh mine'l-'aşk* ("Ah, it was all from love!"), and would be written in a fine calligraphic hand. Sometimes, they would even be embellished so as to form a picture: the word *âh* (), for instance, was often written so as to look like two weeping eyes.

3. In the beloved's court I have attained such a rank that all who see me know my power, my honor, my position.

In this couplet, love for the beloved is likened to a powerful court or state, with the lover being the sultan or ruler of this state. All of the couplet's primary words are developed around this conceit: "state" (*devlet*; here translated as "court"), "attainment" (*pâye*), "rank" (*makâm*), "power and position" (*izz ü câh*). The conceit in this couplet is continued and complemented in the following couplet.

4. My crown is the dust at my love's feet, my seat my love's threshold: Jam and Jamshid, they envy this throne of mine and this cap on my head.

Avnî's wish is to always be in the dust at his beloved's feet, to never leave his beloved's threshold or neighborhood; as such, that dust serves as his crown and that threshold as his throne. In other words, he is the sultan in the country of love, and what is more, he claims that Jam and Jamshīd - prototypes of the extremely powerful ruler - envy him his position. Jam was a Persian mythological hero who was believed to be the creator of wine and who came to symbolize sovereignty, royal splendor, and power; while Jamshīd was, according to some sources, Jam's father. Some Persian sources also claim that Jam was in fact none other than Solomon.

5. If I gallop love's horse forward on this royal road of grief, the dust from my steed will spread kohl on the stars' eyes.

6. Avnî, I'm in such a state from the pain of separation that others may look upon my ruin and learn.

52[1]

1. Göñül gamını niçe safha-i beyâna yazam
   Kalemden od çıkuban korkaram ki yanayazam

2. Yüzüñle zülfüñi giceyle güne nisbet idüp
   Kaşuñla kirpigüñi tîr ile kemâna yazam

3. Gözüñ ki kasd ide kan dökmege hüsâm okuyam
   Müjeñ ki sîneleri çâk ide sinâna yazam

4. Sirişk seylini deryâlara idem teslîm
   Güneş yüzüñ gamını levh-i âsmâna yazam

5. Cefâñı dûzaha teşbîh eylemiş 'Avnî
   Boyuñla ruhlerüñi Sidr[e] vü cinâna yazam

1 (52). AE /17a.

52. ŞİİR

1. Gönlümün gamını açıklamak için sayfalara nasıl yazayım ki?.. Korkarım, kalemden ateş çıkar da yanıveririm!

Âşık, gönlündeki ateşli gamları ve sıkıntıları açıklamak için bunları kâğıda yazmayı düşünmekte; ancak içindeki gamların kıvılcım hâlinde kalemin ucundan çıkarak herşeyi yakmasından korkmaktadır. Metinde geçen "*yanai yazmak*" ifadesi, taşıdığı "neredeyse yanmak, az kalsın tutuşmak" anlamının yanında, Türkçede çok eskiden beri kullanılan "şaşırıp yanılmak, hata etmek" anlamına gelen bir deyimdir.[1] Beyitte deyimin bu anlamı da bulunmaktadır.

2. (Ey sevgili); yüzünle zülfünü gece ile gündüze nispet edip, kaşınla kirpiğin için ok ile yay benzetmesi yapacağım.

Bu beyitte sevgilinin yüzü, beyazlık ve parlaklık sebebi ile, gündüze; saçları ise siyahlığı ve dalgalı hâliyle karanlık geceye benzetilmiş; aynı şekilde kaş, eğriliği ve parlak siyah rengi sebebi ile, yay (keman) gibi düşünülmüş; kirpikler için de, uzun ve sivri şekli, ayrıca, âşıkların kalbini yaralama özelliği dolayısıyla, ok benzetmesi yapılmıştır.

3. Ey sevgili; (naz ve işve sarhoşu olan) gözün, kanımı dökmeye niyetlense, ben -gözünün kılıcı daha iyi kessin diye- hüsâm (duası) okurum... Kirpiğinin (mızrağı) göğüsleri parçaladığında -daha etkili olması için - de üzerine (tılsım) yazarım.

---

1 Bkz. *Tanıkları ile Tarama Sözlüğü*, **Yazup yanılmak** mad.

Beyitte geçen "*hüsâm*" kılıç demekse de; metnin bağlamından hareketle bunun hançer, kılıç, süngü, ustura gibi kesici âletlerin keskinliklerini ve etkilerini artırmak (veya onlardan korunmak) için okunan yahut da bu âletlerin üzerine yazılan tılsımlı bir dua olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim aşağıdaki beyitlerde "dua-yı seyf" (kılıç duası), yahut "hırz-ı yemânî" de denen bu dua ile ilgili ilginç bilgiler bulunmaktadır: Nev'î'nin, Şam beylerbeyine verilen bir kılıç hakkında yazdığı kasidesinde geçen şu beyitten, söz konusu duanın her gün belirli saatlerde okunduğu anlaşılmaktadır:

Du'â-yı seyf okurdum sanki vird-i subh-gâhumda
Getürdiler önüme bir mücevher tîğ-i bürrânı

Lâmi'î'nin *Ferhad-nâme*'sinden alınan "*Şanki kılıcına efsun okuyordu... (Mermer) yontuşunu kim görse hayran kalırdı.*" anlamındaki şu beyti de, kılıç v.b. kesici âletlerin üzerine -keskinliği artsın diye- efsun, büyü okunduğu şeklinde anlam çıkartmaya uygundur:

Sanasın tîgine efsûn okurdı
Tirâşın kim ki görse baş kordı

Kılıç duasının, düşmanı etkilediğine inanılırdı:

Du'â-yı seyf ile ol düşmeni ider teshîr
Meger hamâil olup zahm-i tîri kurtara ser[1]

Karamanoğlu Nizamî Dîvânı'ndan alınan aşağıdaki iki beyitten de bu duanın koruyucu özelliğe sahip olduğuna inanıldığı anlaşılmaktadır:

1 *Nev'î Dîvânı,* k.XVI/23.

Ol nev-bahâr-ı hüsne hazân irmesün diyü
Sûsen du'â-yı seyf ile hızrü'l-emân okur

Nizâmî gamzen ile leblerüni yâd ideli
Du'â-yı seyfî okur gâh geh du'â-yı kadeh

Ahmed Paşa'nın "*O güzelin gözleri gamze oklarına efsun mu okuyor ki, o yaraları görenler oka ve temrene hevesleniyorlar.*" anlamındaki şu beytinden de, hedefe isabet etmeleri yahut hasımda güçlü etki uyandırmaları amacıyla, okların (dolayısıyla kesici ve öldürücü silahların) üzerlerine dua okunduğu anlaşılmaktadır.

Gamzesi okına efsûn mı okur gözleri kim
Olur ol zahmı gören tîr ile peykâna heves[1]

"*Hüsâm*" ve "*Sinan*" sözcüklerinin, aynı zamanda, şiirde güzellikleri vasf edilen kişi (mahbup) adları olduğunu da hatırlatalım.

4. (Ey sevgili; senin ayrılığının acısı ile akıttığım) gözyaşlarımın selini ulu ırmaklara teslim edeceğim; güneş yüzünün (hasreti ile çektiğim) gamları ise, gökyüzünün levhasına yazacağım.

Âşık, sevgilinin hasreti ile o kadar çok gözyaşı dökmüştür ki; bu yaşlar önce sele dönüşmüş ve daha sonra da -denizlere ulaşmak üzere- ulu ırmaklara teslim edilmiştir. Beyitte geçen "*deryâ*", "*levh*" ve "*yazam*" sözcüklerine bakıldığında şairin burada Kehf suresinin 109. âyetine telmihte bulunduğunu söylemek gerekmektedir: "*De ki; Rabbimin sözleri için denizler mürekkep olsa ve bir o kadar da ilâve getirsek dahi, Rabbimin kelimeleri bitmeden önce deniz tükenecektir.*"

Klasik edebiyatımızda âşığın gözyaşlarının benzetilenleri arasında "mürekkep"e de sık olarak rastlanmaktadır. Bunlardan bir örnek olmak üzere Mostarlı Ziyaî'nin şu beytini göstermek mümkündür:

---

1 *Ahmed Paşa Dîvânı*, g. 125/4.

Mürekkeb olsa sirişküm cihân halkı debîr
Defâtir-i keremün yazmaya ale'l-icmâl

Avnî, coşkun ve bulanık bir sel gibi çağlayan gözyaşlarını mürekkep hokkası gibi düşündüğü denize karıştırması için ırmaklara teslim etmiştir.

Yine âşık sevgilinin yüzüne duyduğu özlem ve ondan ayrı kalışın verdiği ızdırap ile öylesine yanmıştır ki; göğsünden dumanlı ahlar şeklinde çıkan gamlar, gökyüzünün levhasına ulaşmış ve yazı olarak o levhaya nakş olmuştur. Burada sineden çıkıp gökyüzüne doğru çıkan ahların, feleğe yükselen şikâyet mektubu gibi düşünülmüş olduğu anlaşılıyor. Gerçekten de, "*yazmak*" fiili, "yazı yazmak" dışında "ulaştırmak", "yükseltmek", "mektup yazmak" ve "şikâyette bulunmak" anlamlarına da gelmektedir.

5. (Ey sevgili); Avnî senin cefa ve eziyetlerini cehenneme benzetmiş... (Ben de, düzgün) boyun için sidre ağacı; (rengârenk) yanakların için ise, cennet bahçeleri tabirini kullanacağım.

"*Sidre*", en uç noktadaki Arabistan kirazı, demektir. "Sidretü'l-münteha" ise, "son ağaç, sınır ağacı" anlamına gelir. Kur'an-ı Kerim'de Necm suresinin 14. ve 16. ayetlerinde iki kere geçer. "Sidre"nin insan bilgisi ve kudretinin son sınırı olduğu, meleklerin oradan ileriye geçemeyeceği; onun me'vâ cennetlerinden biri olduğu; orada ancak takva sahipleri ve şehitlerin bulunduğu; Miraç gecesi Hz. Muhammed'in Cebrail'i burada gördüğü yolundaki inançlar edebî eserlerde değişik vesilelerle yer almaktadır.

52

1. How can I put my heart's great sorrow on the page? I fear fire will pour from the pen and I may burst into flame!

The lover is considering expressing his pain and sorrow by writing them down on paper, yet is afraid that the spark of his intense, fiery pain will issue from his pen and set everything ablaze. The verbal phrase *yana yazmak* - here translated as "burst into flame" - typically means "to almost burn, to nearly catch fire", but is also an old idiom meaning "to make an error due to confusion"; in this couplet, both meanings are evoked.

2. I'll liken your face to the day and your curls to the night, compare your brow to a bow and your lashes to arrows.

Here, the beloved's face is likened to the day in terms of whiteness and brightness; the beloved's hair is likened to the night in terms of darkness and waviness; the beloved's eyebrows are likened to a bow in terms of their curve and bright black color; and the beloved's eyelashes are likened to arrows in terms of their length and sharpness, as well as their ability to wound the lover's heart.

3. If your eye intends to spill my blood, I'll pray that sword cuts well. When your lashes' spears sever hearts in two, I'll steel them with a charm.

The word *hüsâm* in the first hemistich means "sword", but in the context of the couplet as a whole is clearly meant as a particular type of prayer or charm, which was either read aloud to increase the sharpness and power of such cutting tools as swords, daggers, and razors; or was actually inscribed or written on the cutting tool

itself. The additional couplets quoted below provide some quite interesting information on this practice, which was typically called "the sword prayer" (*du'â-yı seyf*) or "the Yemeni charm" (*hırz-ı yemânî*). The following couplet by the poet Nevî, for instance, is from a panegyric on a sword presented to the governor-general of Damascus, and notes how this prayer would be recited every day at certain times:

I'd read the sword prayer at the same time every morning
And they'd bring before me a jewel of a sharp sword

Du'â-yı seyf okurdum 'sanki vird-i subh-gâhumda
Getürdiler önüme bir mücevher tîg-i bürrânı

The following couplet, from Lâmi'î's *Ferhâdnâme* (The Book of Farhad), also indicates that, in order to increase their sharpness, charms would be read over cutting tools:

You would think he had read a charm on the sword
Whoever saw such whittling would gape in awe

Sanasın tîgine efsûn okurdı
Tirâşın kim ki görse baş kordı

It was also believed that the sword prayer could have an effect on one's opponent:

With the sword prayer is the enemy conquered
And it is a charm protecting head from sword

Du'â-yı seyf ile ol düşmeni ider teshîr
Meger hamâil olup zahm-i tîri kurtara ser[1]

1 *Nev'î Dîvânı, kasîde* #16/23.

The protective function attributed to such prayers and charms can be gleaned from the following two couplets of Karamanoğlu Nizâmî:

So autumn may never touch the beauty of that spring
The sesame reads the sword prayer and the charm of aid

Ol nev-bahâr-ı hüsne hazân irmesün diyü
Sûsen du'â-yı seyf ile hırzü'l-emân okur

*

Nizâmî recalls your glance and your lips
And reads now the sword's prayer and now the cup's

Nizâmî gamzen ile leblerüni yâd ideli
Du'â-yı seyfi okur gâh geh du'â-yı kadeh

The following couplet by Ahmed Pasha indicates how a prayer would be recited over arrows in order to assist them in finding their target:

Do those eyes cast spells on that glance's arrow
That the piercing wound is that arrowhead's wish?

Gamzesi okına efsûn mı okur gözleri kim
Olur ol zahmı gören tîr ile peykâna heves[1]

It should also be noted that the words *hüsâm* ("sword") and *sinân* ("spear") are also male names, and thus can refer to names of the beloved.

---

1 *Ahmed Paşa Dîvânı*, #125/4.

4. I'll surrender to the seas my tears, write on the sky's sign the pains the sun of your face has born.

Suffering from desire for the beloved, the lover cries such tears that they become a flood, and this flood flows down to the sea, "surrendering" the lover's tears into the sea's waters. The concomitant use of the words "sea" (*deryâ*), "sign" (*levha*), and "I'll write" (*yazam*) can be considered an allusion to the Qur'ān 18:109: "Say: Though the sea became ink for the Words of my Lord, verily the sea would be used up before the words of my Lord were exhausted, even though We brought the like thereof to help."[1]

Ink is often used as a trope for the lover's tears in classical Ottoman poetry. One example of this is the following couplet by Ziyâî of Mostar:

If my tears are ink then all the world is a scribe
Writing the copybooks of bounty down one and all

Mürekkeb olsa sirişküm cihân halkı debîr
Defâtir-i keremün yazmaya ale'l-icmâl

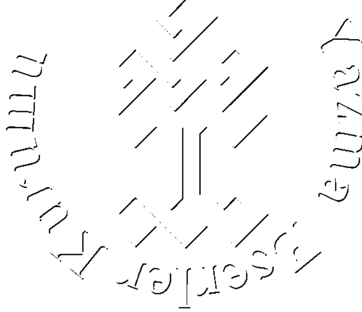
Reading Avnî's couplet in terms of this trope, we can see that the lover pours his flooding tears into the sea as though it were an inkpot.

In the second hemistich of Avnî's couplet, the lover's suffering from longing for the face of his beloved is such that the smoke of his pained sighs ascends to the sky and is written there as on a sign. In this, the sighs ascending to the sky are imagined as a sort of letter of complaint issued to the heavens or to fate. The verb *yazmak* ("to write") can, in fact, also mean "to convey", "to elevate", "to write a letter", and "to file a complaint".

1 Translation by Muhammad Marmaduke Pickthall.

5. Avnî has likened the agony you cause to hell: now I'll call your stature the Lote tree and your cheeks the gardens of heaven.

The lote tree (*sidre*) is a species of buckthorn (*Ziziphus spina-christi*). Here, however, the "Lote tree" referred to is the "Lote tree of the farthest limit" (*Sidratu'l-muntaha*), mentioned twice in the Qur'ān at 53:14 and 53:16 . In popular belief and literary allusion, it refers to the limit put on the knowledge and power of human beings; to the point in heaven beyond which angels may not pass; to one of the levels of heaven; to a place where only martyrs and the God-fearing may be found; and to the final point reached by Muhammad in his fabled night journey from Mecca to Jerusalem and then to and through heaven.



53[1]

1. Yine mestâne gelüñ ‘azm-i harâbât idelüm
Hizmet-i pîr-i mugân ile mübâhât idelüm

2. Hum-ı meyden götüri ‘âlemi seyrân idelüm
Tûr-ı ‘ışka çıkalum yine münâcât idelüm

3. Zâhid-i huşk kabûl eyleyüben ‘özrümüzi
El virürse bir ayağ ile mükâfât idelüm

4. Ta‘n idüp hâlete bize eger inkâr ide
Bâde vü beng şühûdı-y-ile isbât idelüm

5. Hüsn-i yâr âyine-i dilde görinmezse eger
‘Avniyâ [bâ]de-i nâbı aña mir’ât idelüm

---

1 (53). AE /17a.

53. ŞİİR

1. (Ey dostlar); gelin, yine mest olmuş bir hâlde meyhanenin yolunu tutalım da, (orada, ateşperestlerin pîrine benzeyen) yaşlı meyhaneciye hizmette birbirimizle yarışalım.

Metinde geçen "*mugân*", ateşi kutsal kabul edenler, Zerdüşt dinine mensup olan Mecusiler için kullanılan bir sözcüktür. "*Pîr-i mugân*" da, Mecusilerin baş keşişi, yaşlı rahibi demektir. Bununla da yaşlı meyhanecinin kast edildiğini; meyhanenin ise ateşperestlerin tapınağı gibi düşünüldüğünü söylemeliyiz. Tasavvuf ve tekke kültürünün çok büyük oranda etkisi altında bulunan dîvân şiirinde "meyhane", "puthane", "kilise", "pîr-i mugân" gibi sözcükler mecaz unsuru olarak kullanılmış ve bunlarla çeşitli hâller, tasavvufi makamlar, kişiler ve yerler anlatılmak istenmiştir. Meselâ, meyhaneyi anlatan "*harabât*" sözcüğü şu unsurların sembolü olarak kullanılmıştır: 1) Tekke, 2) gönül, 3) beşerî vücudu ve bedeni tahrip (ifnâ) etme; maddi mevcudiyetten ve kötü huylardan mahv ve fâni olma; nefsanî arzuları tahrip; süfli duyguları imha; hayvanî eğilimleri yok etme hâlleri, 4) Hakk'a ermişleri vahdet şarabıyla sarhoş eden ittisâl ve vuslat makamı...

Yaşlı meyhaneciyi anlatan "*pîr-i mugân*" terkibi de; 1) aşk şarabını sunan hakiki ve kâmil mürşidin, 2) zamanın kutbunun ve rehberin; "*mest*" sözcüğü ise, aşkın, âşığın bütün varlığına hâkim olması durumunun sembolleridir.[1]

2. (Gelin ey dostlar), şarap küpünden (kadeh kadeh götürerek) bütün bir âlemi seyran edelim; (böylelikle) aşkın Tur dağına çıkarak, yine (Tanrı ile) fısıldaşalım, gizli gizli söyleşelim.

1 Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, s.361.

Eskiden meyhanelerde şarap küpleri çok büyük olurdu. Meyhane miçoları bu yüksek ve büyük küplerin kapaklarından şarap doldurmak için bunlara birkaç ayaklı merdiven yardımı ile çıkarlardı. Şair bu durumla Hz. Musa'nın Tur'a çıkışı arasında şeklî bir benzerlik kuruyor. "*Hum*" (şarap küpü), tasavvufi mecazlar sisteminde güçlü âşıkane duyguların indiği yeri, yani kalp âlemini, aşk duygularının kaynağı olan gönlü temsil eder. "*Seyrân*" ise yürümek, yolda gitmek demek olup, o da tasavvufta Hakk'a ermek için manevi yolculuk yapma, Hak'ta yürüme, seyr-i nüzûl (Tanrı'dan kopuş ve maddi âleme iniş seyri) ve seyr-i uruc (Tanrı'ya yükselme ve onunla birleşme seyri) ve seyr ü süluk; yani Hakk'a ermek için bir rehberin öncülüğünde ve denetiminde çıkılan manevi ve ruhi yolculuk bilgilerini kapsar. "*Tur*", Sina çölünde Hz. Musa'nın ilahi hitaba mazhar olduğu dağın adıdır. "Tur", tasavvufta nefsi, nefsin bâtını olan ilahi hakikatleri, feyz ve marifet sularının fışkırdığı manevi kaynağı anlatır. Yine beyitte geçen "*münâcât*" ise; fısıldaşmak, gizli gizli söyleşmek anlamında olup; tasavvufta kulun yüce Mevlasına yalvarması (dua), yakarması (niyaz), dileklerini ona arz etmesi, onu övmesi ve bağlılığını bildirmesi (iltica) demektir.[1]

Beyitte "*götüri*" sözcüğü tevriyeli olarak kullanılmıştır. Bunun birinci anlamı "kadeh kadeh içerek, götürerek" iken; ikinci anlamı da "bütün, toptan"dır. Biz, beyti "götürü"nün her iki anlamını da birlikte karşılayacak şekilde nesre çevirdik.

3. (O) kaba softa (gelsin, şarap içmekteki) mazeretimizi kabul etsin de; eğer imkân bulursak, onu bir ayakla (veya bir kadeh şarapla) ödüllendirelim.

"*Zahit*", aslında, dünyaya rağbet etmeyip kendini bütünü ile ahirete ve Hakk'a veren kişi anlamına geliyorken; klasik şiirimizde ham sofuyu, kaba ruhlu, olgunlaşmamış, dinin özünden habersiz şekilci kişiyi anlatmak için kullanılır ve çeşitli ahlaki eksiklikleri

---

1 Bkz. *age.*, ilgili maddeler.

sebebi ile sürekli olarak eleştirilir. Metinde geçen "*ayag ile mükâfât idelüm*" sözü tevriyeli (iki anlamlı) olarak kullanılmıştır. Bunlardan ilki ile cümle, "*Tekme atarak, tekmeleyerek ödüllendirelim*" şeklinde anlaşılmakta; diğeri ile de "*Bir kadeh şarap vererek mükâfatlandıralım*" anlamını vermektedir. Bilindiği gibi, "*ayag*"ın bir anlamı da "kadeh"tir.

4. Eğer (o kaba softa), halimizi tavrımızı kınayıp bizi inkâr edecek olursa, şarabı ve esrarı şahit göstererek (hak yolda olduğumuzu) ispat edelim.

Tasavvufi mecazlar sistemi içerisinde "*bâde*" (şarap), ilahi aşkı, muhabbeti, şevki ve vecd hâlini temsil eder. "*Beng*" (afyon, esrar) ise, "bekâ billâh (Allah'ta bâki olma) makamına erişip Hak ile hak olan vuslat ehlinin bu makamda tadarak öğrendiği hakikatin hâllerini anlatır. "*İsbât*" ise tasavvufta "salikin, alışkanlıklardan gelen vasıflarını ortadan kaldırarak (mahv), ibadetin hükümlerini koyması, yani kötü eylem ve davranışlarını yok edip, yerine iyilerini koyma işlemini gerçekleştirmesi" anlamına gelir.[1]

Şair, görüntüye bakarak insanları yargılayan ham sofuyu tenkit etmekte ve hak yolda oluşun delillerini surette değil; gönlün derinliğinde tecelli eden ilahi aşkta ve manevi olgunluk hâllerinde aramak gerektiğini söylemektedir.

5. Ey Avnî; eğer o sevgilinin güzelliği gönül levhasında boy göstermez ise; saf şarap kadehini ona ayna tutalım.

"*Âyine*" farsça "çelik, çelikten levha" demektir. Çok eskiden aynalar parlatılmış çelik levhalardan yapıldığı için ona bu ad verilmiştir. Bundan hareketle, ilk mısradaki "*âyine*"yi "ayna" değil de "levha" olarak karşılamak gerekmektedir. Şair, eğer gönülde olgunluk hâlleri ortaya çıkmıyorsa; kalbi ilahi aşk şarabı ile doldurmak gerektiğini söylüyor. Dîvân şiirinde şarap ve şarapla dolu kadeh için "ayna" benzetmesi yapılmıştır.

---

1 Bkz. *age.* ilgili maddeler.

53

1. Come, friends, off to the tavern, drunk as we are – let's vie together to serve the aged tavernkeeper.

The word *mugân* was used for worshipers of fire - specifically, for Magians or, rather, Zoroastrians - while the phrase *pîr-i mugân* was used for a Zoroastrian head priest or abbot. It was also, however, used for the aged keeper of a tavern, as the tavern was considered the temple of pagans or fire worshipers. In classical Ottoman poetry, with its profound Sufi influence, concepts such as "the tavern", "the house of idols", "the church", and "the aged tavernkeeper" or "Zoroastrian elder" were used figuratively to refer to various states, stations, figures, and places of a Sufi nature. For instance, the word *harabât* means "place of ruin" and was used to refer to the tavern, but from a Sufi perspective it could mean: (1) the dervish lodge; (2) the heart; (3) spiritual states connected with the annihilation or elimination of the human body, of physical existence and negative traits, of carnal desires, of lower feelings, and of tendencies away from the human and toward the animal; and (4) the station of intoxicating union with the divine truth.

As for the phrase *pîr-i mugân* ("aged tavernkeeper", "Zoroastrian elder"), it could symbolize: (1) the true and perfect spiritual guide, who offers up to the disciple the wine of love; and (2) the spiritual "pole" (*kutb*), a figure considered the world's supreme spiritual guide during his lifetime. Similarly, the word "drunk" (*mest*) signifies the state in which love or the lover is in complete command of his being.[1]

1 *v.* Süleyman Uludağ, *op. cit.*, p. 361.

2. Let's drink a cup, and quaff another, and travel round the world. Let's climb love's Sinai and speak with God in hushed tones.

In taverns in early Ottoman times, barrels of wine were very large. In order to fill the wine cups, the boys who served wine in taverns would use a small set of steps to climb up to these large barrels. In this couplet, the poet draws a comparison between this and Moses' ascent of Mount Sinai. In the Sufi conceptual system, a wine cup (*hum*) represents the place where powerful feelings of love descend; namely, the heart. The word "travel" (*seyrân*), on the other hand, refers to travel along the spiritual road toward the divine truth, toward God, a spiritual journey also called the wayfarer's road (*seyr-i sülûk*) and consisting of the road of descent (*seyr-i nüzûl*), involving separation from God and the descent into the material world, and the road of ascent (*seyr-i 'urûc*), involving the ascent or return toward ultimate reunion with God (*cf.* #8/2, #56/5, #70/3). Mount Sinai, which Moses ascended and where he was divinely addressed, refers in Sufism to the spiritual source from which flow the waters of gnosis and enlightenment and the divine truths hidden within the appetitive soul (*nefs*). The word *münâcât* - here translated as "speak in hushed tones" - means literally "to whisper to one another, to speak secretly to one another", but in Sufism refers to pleading to and entreating God, expressing one's wishes to God, praising God, and seeking refuge in God.

The word *götüri* - translated here by "drink" and "quaff" - is used here with two different meanings: the first is "downing glass after glass", while the second is, effectively, "all at once" or "bottoms up".

3. Let the crude zealot come accept our apologies – if there's a chance, let's crown him with a glass.

In classical Ottoman poetry, the zealot (*zâhid*) - while referring to a person who cares nothing for worldly concerns and instead directs himself wholly toward God and the afterlife - is a figure seen as a crude religious formalist ignorant of the essence of religion, and is

accordingly subjected to relentless criticism for numerous moral faults. The phrase "let's crown him with a glass" (*ayâġ ile müfâkât idelüm*) contains a double meaning: the word *ayâġ*, means "foot", in Turkish, is also used to mean but "wine cup", in Persian, and so the two possible meanings of the phrase become: "Let's reward him by kicking him", and "Let's reward him by giving him a cup of wine."

4. If he condemns the state we're in, or disapproves, let's swear on wine and bhang we're on the true path still.

In the conceptual system of Sufism, wine (*bâde*) represents divine love, desire, and ecstasy, while "bhang" or cannabis (*beng*) is used to symbolize the spiritual states discovered by Sufis who, having reached the station of "abiding in God" (*bekâ bi'l-lâh*), are considered people of divine union with God. The word *isbât* - translated here as "swear" but literally meaning "prove" - means, in Sufism, the wayfarer's replacing qualities of habit with the commands of worship; that is, the wayfarer's eliminating bad actions and behavior and replacing them with good ones.

In this couplet, the poet criticizes the zealot for looking only at appearances, claiming that one must instead look for the divine manifestations that appear in the heart and for the level of a person's spiritual maturity.

5. And Avnî, if the beloved is not in the heart's mirror, let's mirror our love in this pure wine here.

The word "mirror" (*âyîne*) means, in Persian, "steel" or "steel slab", a name that came about because early mirrors were, in fact, polished steel slabs. With this in mind, the word "mirror" in the phrase "heart's mirror" is perhaps best read as meaning "slab" or "tablet". In this couplet, the poet is saying that, if advanced spiritual states do not appear in the heart, then it becomes necessary to fill the heart with the wine of divine love. Likening wine and a cup filled with wine to a mirror was a common trope in classical Ottoman poetry.

54[1]

1. Bezm-i vasla irelüm gül gibi hurrem olalum
   Rezm-i gamda niçe bir nâleye hem-dem olalum

2. Sadr-ı meyhânede rindân ile bezm eyleyüben
   Taht-ı Kâvûsa geçüp işret ile Cem olalum

3. Halvetine bizi nâ-mahrem ider zâhidi gör
   Duhter-i rezle varup biz dahi mahrem olalum

4. Yâr cevr itmek ile nâm u nişân buldı-y-ısa
   Cevr çekmeklük ile biz de müsellem olalum

5. Uyma iğvâsına ol dîv rakîbün 'Avni
   Ol perî yüzlüye meyl eyleyüp âdem olalum

---

1 (54). AE /17b.

54. ŞİİR

1. (Gelin ey dostlar), vuslat meclisine varalım da, (hep birlikte) güller gibi gönlümüz açılsın!.. Daha ne zamana kadar gam ve kederin savaş meydanında iniltilerle yoldaş olacağız?

2. (Gelin, gelin), meyhanenin başköşesinde rintlerle birlikte meclis kuralım da, (böylelikle) Kâvus'un tahtına kurulup, şarap içerek her birimiz bir Cem olalım.

Kâvus (Keykâvus), İran'ın mitoloji kahramanlarından olup, Keyaniyan sülalesinin ikinci padişahıdır, Keykubad'ın torunu ve halefidir. Şiirde ihtişam ve ululuğun sembolü olarak geçer. Cem ise yine İran'ın mitoloji kahramanlarından ve padişahlarından biridir. Şarabı icat ettiğine inanılır. Şair, meyhanenin başköşesini veya hatırlı konukların ağırlandığı ikinci katını, Kâvus'un tahtına; orada oturup işret âlemi yapan rintlerin her birini de İran hükümdarı Cem'e benzetiyor.

3. Şu zahide bakın; bizi üzüm kızının namahremi ilan edip yanına varmaktan alıkoyuyor!.. (O halde) biz de gidelim, onunla mahrem (içli dışlı, yakın akraba) olalım...

Eskiler, şarap için "duhter-i rez, duht-i rez, bintü'l-ineb" yani "üzüm kızı" tabirini kullanırlardı. Bu, üzümün anne; ondan yapılan şarabın da kız olarak düşünülmesinden ileri gelmektedir. Gizli gizli şarap içmek veya meyhaneye gitmek de "üzüm kızı ile halvet olma" veya "üzüm kızını sineye sarma" gibi şairane benzetmelerle anlatılmıştır. Şair, zahidin üzüm kızı ile halvet olmayı haram saydığından şikâyet ediyor ve buna karşılık, onunla (üzüm kızıyla) mahrem olarak, yani içli-dışlı, yakın akraba sıfatıyla yanına varmayı

hesaplıyor. "Halvet" kelimesi, argoda insanın gizli gizli görüştüğü, kapalı bir mekânda kendisiyle yalnız kaldığı kişi anlamına da gelmektedir. "Halvet"in bu anlamı ile ilk mısra şöyle farklı bir anlam kazanır: *"Zahide bakın; bizi, kendisinin halveti olan üzüm kızının namahremi ilan edip yanına varmaktan alıkoyuyor!..."* Şair böylelikle zahidin üzüm kızıyla tenhada buluştuğu, yani gizli gizli şarap içtiği imasında da bulunmuş olmaktadır.

4. (O sevgili, âşıklarına) eziyet etmekle şan ve şöhret buldu ise; biz de eziyet çekmekle, çilekeşlikle isim yapalım.

5. Ey Avnî; ifrit soyundan gelme rakibin baştan çıkarmalarına aldanma da, gel o peri yüzlü güzel sevgiliye meyledip adam olduğumuzu gösterelim.

Burada Avnî, Âdem'in İblis tarafından kandırılarak yasak meyveyi yemesi ve cennetten kovulması hadisesine telmihte bulunuyor. Yasak meyvenin ne olduğu hususu oldukça tartışmalı ise de, getirilen izahların en önemlilerinden birisi, cinsî arzudur. Âdem ve eşi Havva bu duyguya kapılarak birbirlerini arzulamışlardır. İşte şair beyitte o hadiseyi hatırlatarak, kadına karşı duyulan cinsî yönelmenin şeytanın azdırması olduğunu ifade ederek; bundan kaçınıp, simalarında ilahi güzelliği (cemalullah) temaşa etmek gayesi ile peri yüzlü mahbuplara alâka duymak gerektiği düşüncesini dile getirmektedir.

54

1. Let's go now to union's gathering, let our hearts like roses open. How much longer will we howl on grief's battlefield?

2. Let's sit in the tavern's seat of honor, gather with the drinkers. Let's sit on the throne of Kavus, drink till we're Jam one and all.

"Kavus" is Kay Kāvūs, a Persian mythological hero who was the second Achaemenid ruler and the grandson and successor of Kay Qubād. In the poetic tradition, he serves as a symbol of majesty and splendor. Jam is also a Persian mythological hero and ruler, believed to have been the creator of wine. In this couplet, Avnî compares the tavern's seat of honor, raised terrace, or upper floor, where honored guests would be seated (*cf.* #41/5, #69/5), to the throne of Kay Kāvūs, and the drinkers who enjoy themselves at the tavern to Jam.

3. Look at the zealot! banning privacy with the grape's daughter as incest! Come, let's be alone with her – this is no incest.

Wine was often referred to by the phrase "the grape's daughter", a phrase which took a number of forms (*duhter-i rez, duht-ı rez, bintü'l-ineb*). The grape was the "mother", with the wine made from the grape being her "daughter". Drinking wine in secret or going to the tavern was thus often poetically imagined as having a secret tryst with "the grape's daughter", as embracing her in private. In this couplet, the poet complains of the religious zealot's condemnation of this tryst as forbidden (*haram*) and, in opposition, considers entering into an intimate relationship with the grape's daughter, regardless of any possible incestuous nature involved. The syntax of the first line of this couplet also allows a reading along the following

lines: "Look at the zealot! having forbidden incestuous relations with the grape's daughter!" In this way, the poet implies that the religious zealot, too, has private trysts with "the grape's daughter"; that is, he, too, drinks wine in secret.

4. So the beloved's gained glory for the pain that's been caused. Come, let's make our name through accepting that pain.

5. Avnî, don't be fooled by the wiles of that demon, your rival. Come, let's go for the fairy-faced beauty, show them we're men.

Here, Avnî alludes to the story of Adam being tricked by Satan into eating the forbidden fruit and subsequently being exiled from heaven. There are, of course, many opinions as to what the forbidden fruit actually represents. One of the most common views is that it represents sexual desire, and that "eating the forbidden fruit" refers to the feelings of sexual desire Adam and Eve began to have toward one another. In this couplet, the poet thus uses this story to say that sexual feelings toward women are stirred by Satan. Instead, one must look in the beloved's face in order to see the divine beauty (*cemâlu'l-lâh*) there, which is the type of pure relationship implied by the phrase "fairy-faced beauty" (*peri yüzlü*).

55[1]

1. Gözüm yaşı-y-ıla kûy-i nigârı lâle-zâr itdüm
Figân u nâleden ol lâle-zârı murg-zâr itdüm

2. Gözüñ âhusınuñ şevkı-y-ile sahrâlara düşdüm
Saçuñ sevdâsı-y-ıla nâfe-veş terk-i diyâr itdüm

3. Kadüñ servi firâkında yaşumı cûy-bâr itdüm
Yüzüñ[2] gülzârı yâdına gözüm ebr-i behâr itdüm

4. Cünûn sahrâsı içinde felekde[n] başuma yağan
Cefâ taşlarını cem' eyledüm seng-i mezâr itdüm

5. Sanemler hüsni tasvîrinde bir büt-şekl ile 'Avni
Göñül deyrini ser-tâ-ser kamu nakş u nigâr itdüm

1 (55). AE /17b.

2 Yüzüñ: AE MNZ 530, 39a.

55. ŞİİR

1. Gözlerimden akan (kanlı) yaşlarla sevgilinin mahallesini lale bahçesine döndürdüm. Sonra da feryatlarım ve inleyişlerimle o lalezarı kuş bahçesine çevirdim.

Âşık, sevgilinin mahallesinde o kadar çok kanlı gözyaşları dökmüştür ki; orayı lalezara (kan kırmızısı lalelerin bittiği yer) döndürmüştür. Âşığın ağlayış, feryat, figan ve inleyişleri ile o yer daha sonra âdeta bir kuş bahçesine dönüşmüştür. Beyitte âşıkların feryat, figan ve inleyişleri ile bülbüllerin gül karşısında ötüşleri arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur.

2. (Ey sevgili); ceylan gözlerinin arzusu ile çöllere düştüm... Saçlarının kara sevdası ile de, misk misali, evimi barkımı terk edip gurbete çıktım.

Metinde geçen "*nâfe*" aslında "göbek" demektir. Ancak misk (müşg) denilen güzel kokulu madde, bir cins ceylanın göbeğinde oluştuğu için burada "nâfe" ile misk kastedilmiştir. Misk, Asya'nın yüksek dağlarında yaşayan bir cins erkek ceylanın (misk ahusu) karın derisi altındaki bir bezden çıkan ve dişisini cezp etmek için göbeğinden yere bıraktığı çok güzel kokulu ve koyu siyah renkli bir maddedir. Şair, miskin yere düşmesi olayını "yuvadan ayrılma" ve "gurbete düşme" olarak nitelendiriyor. Göz, saç, sevda ve nâfe (misk), hep siyah rengi çağrıştırmakta ve tenasüp oluşturmaktadır.

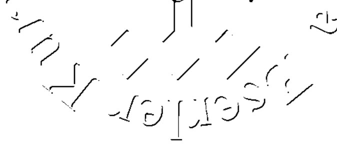
3. (Ey sevgili); senin servi boyundan ayrı kalmanın acısı ile gözyaşlarım ırmağa döndü... Gül bahçesine benzeyen yüzünü hatırladıkça da gözlerim (yağmur yüklü) bahar bulutu hâline geldi.

4. Cinnet çölünde felekten başıma yağan cefa ve eziyet taşlarını biriktirdim de, (bunları) mezarıma taş yaptım.

Avnî bu beyitte Leylâ ve Mecnun hikâyesinin başkahramanı olan Mecnun'un serüvenine telmihte bulunuyor.

5. (Ey Avnî); gönlümün kilisesini, kutsal tasvir niyetine, put gibi bir güzel(in hayali) ile baştanbaşa resimlerle doldurdum.

Beyit tasavvufi mecazlar sistemi içerisinde anlaşılacak şekilde düzenlenmiştir. "*Sanem*" yani put, tasavvufta, kişiyi Allah'tan alıkoyan, saliki hak yoldan uzak tutan herşey için kullanılır. En büyük put, kişinin kendi nefsidir. Bunun yanında ruhi gerçekler, pîr, mürşit, insan-ı kâmil ve sevgili için de "sanem", yahut "put" sembolü kullanılır. "*Deyr*" (kilise) ise, tasavvufta mana ve müşahede âlemini temsil eder. "*Nakş u nigâr*", yani resim ve heykel de varlık hakikatleri demektir. Bütün bu semboller sistemi içerisinde beyti anlamlandırdığımız takdirde; şairin, masivadan tamamen arınarak, mana ve müşahade âleminin tecellilerine sahne olan gönlünü sadece ve sadece ruhi gerçekler, pîr ve mürşidin sevgisi yahut Allah aşkı ile doldurduğunu ifade etmek istediğini söylemek gerekir.



55

1. My tears made that beauty's street a tulip garden. My cries and moans made that tulip garden fill with birds.

The lover's tears, bloody from his pain and suffering, fill the beloved's street, making it like a tulip garden in terms of redness. The lover's weeping and wailing, his cries and moans, then go on to make that tulip garden resound as though it were full of birds. Here, a likeness is struck between the lover's cries and the song sung by the nightingale to the rose.

2. From desire for your eyes' gazelles I wound up in the desert. From hopeless love for the musk of your hair I became an exile.

Translated here as "musk" (*cf.* #64/5), the word *nâfe* literally means "belly". Here, however, it is used to refer to musk, as this substance is obtained from the abdominal area of the male musk deer. The musk deer, which lives in mountainous regions of Asia, produces this fragrant, black substance in a special gland, using the scent to attract female musk deers. Here, the poet describes the musk's falling to the ground in terms of leaving home and becoming an exile. In poetry, musk - along with eyes, hair, and melancholia or hopeless love (*sevdâ*) - is always associated with the color black by means of the rhetorical device known as *tenâsüb* ("congruity").

3. Separation from the cypress of your body made my tears a rushing river. I think on your rosegarden face and my eyes become clouds in spring.

4. The heavens rained tormenting stones on my head in the garden of madness. I gathered them up and made of them my gravestone.

This couplet continues an allusion to Majnūn, the main character in the story of Laylā and Majnūn (*cf.* #4/2, #11/5, #17/6, #24/1, #25/4, #38/2).

5. *Avnî, to show the beauty of that idol, that icon, I have filled my heart's church with images from top to bottom.*

This couplet is composed in accordance with the Sufi conceptual system. In Sufism, an idol (*sanem*) is used to represent anything that holds a person back from God, or that prevents the Sufi wayfarer from moving forward on the road to divine truth. The greatest idol of all, the greatest obstacle one can encounter on this path, is oneself, particularly one's appetitive soul (*nefs*). The word "idol" or "icon" is also applied to spiritual truths, to one's spiritual guide or mentor, to the rank of the perfect man (*insân-ı kâmil*), and to the beloved. The word "church" (*deyr*), on the other hand, in Sufism represents the world of true meaning and of spiritual witness. As for "images" (*nakş u nigâr*; literally, "paintings and statues"), these are the truths of existence or being. Considering this entire system of symbols, the couplet can be read as the poet's expression of the necessity to purify oneself of the things of this world and fill one's heart - which is the site of manifestations from the world of true meaning and spiritual witness - with nothing but the love of God or the love of spiritual truths and of one's spiritual guide.

Nûn

56[1]

1. ....[2]

2. Tevârîh-i Cem ü İskender itmez hâtırum hergiz
Meger câm-ı cihân-bîn eyleye anı yine rûşen

3. İrem bâğından u Nemrûd odından sürme efsâne
Getür ol câm-ı âteş-rengi kim 'âlem olur gül-şen

4. Felek her gün çü merdân-ı cihânı zîr-i hâk eyler
Ko câm-ı merg yâdını getür bir câm-ı merd-efgen

5. Zemâna i'tibâr u 'ömre olmaz i'timâd itmek
Hoş ol dem kim bu devr içre kılavuz devr sâgar fen[3]

6. Bu ebnâ-yi zemândan kime diseñ dôst cânısuñ
Yakîn bilgil ki kendü cânuña hâzırladuñ düşmen

7. Çemen ra'nâlarına 'ömr bâğından haber yokdur
Bu hâle eşk ü nâleyle behâr elbet ider şîven

8. Bu dünyâ-yı denî içün niçe bir dest ü pâ urmak
Elüñe âstîn ü pâyuña mesken yeter dâmen

9. Bu dâr'ül-hâdise içre niçe gün durmağ olursa
Hemân yeğdür ki 'Avni idesün meyhâne[yi] me'men

---

1 (56). AE /18a.

2 Gazelin ilk beyti yazma nüshada bulunmamaktadır.

3 Kemal Edip Ünsel bunu "... *devr sâgarden*" olarak okumuş, ayrıca Saffet Sıtkı (Bilmen)'in "... *devr-i sâgar-fen*" şeklindeki okuyuşunu, mâna bulmak güç diyerek tenkid etmiştir... Doğrusu, her iki okuyuş da yanlış olup, anlam açısından zorlamalar taşımaktadır.

56. ŞİİR

1. ....

2. Cem ve İskender tarihleri(ni okumak) gönlümü tatmin etmiyor... Onu ancak (kadehin) cihanı gösteren aynası aydınlatabilir.

Cihanı gösteren ayna ile ilgili olarak 71. şiirin 7. beyti ve izahına bakılabilir. "*Câm-ı cihân-bîn*" (cihanı gösteren ayna)ya benzetilen şarap, tasavvufta aşkın sembolüdür. Aşk ise varlığa vücut veren en büyük hakikattir. Bu yüzden, Hakk'a ve hakikate ulaşmak isteyenler, varlığa ve hadiselere okuma-yazma ile elde edilen bilgi (kâl ilmi) vasıtası ile değil; varlığını aşk ile Hakk'ta fâni kılan insanın elde edebileceği marifet (hâl ilmi) vasıtası ile bakmalıdırlar. Burada "*Tevârîh-i Cem ü İskender*" (Cem ve İskender tarihleri), akli bilgileri; "*câm-ı cihân-bîn*" (cihanı gösteren ayna)ya benzetilen şarap ise aşkı temsil etmektedir.

Beyitten, ayrıca, Fâtih Sultan Mehmed'in tarihe meraklı olduğu ve dünya tarihine ait kitapları okumaya önem verdiği anlaşılıyor.

3. (Ey saki), bana İrem bağından ve Nemrud'un ateşinden efsaneler anlatma!.. Getir o ateş renkli kadehi de, bütün bir âlem gül bahçesine dönüversin.

"*İrem bağı*", Kur'an-ı Kerim'de bahsi geçen Âd kavmi zamanında, Şeddâd tarafından, cennete benzetilerek ve sütunlar üzerinde yapılan bir bahçedir. Şam'da veya Yemen'de bulunduğu söylenir. Şiirde, eşsiz güzellikteki bahçelerin sembolü olarak kullanılmıştır. "*Nemrud odu*" ise, yine Kur'an-ı Kerim'de ismi geçen Nemrud'un, Hz. İbrahim'i cezalandırmak üzere yaktırdığı ateştir. Bu ateşin, Hz. İbrahim'in mancınıkla içine atıldıktan sonra gül bahçesine döndüğüne inanılır. Burada kadeh, içindeki şarabın rengi ve etkisi bakımından ateşi;

vereceği keyifle bütün bir âlemi gül bahçesine döndüreceği için de, İrem bahçesini (ateş içinde gülzar) hatırlatmaktadır.

4. Mademki felek her gün bir babayiğidi toprağın altına indiriyor; (ey saki), artık ecel kadehini anıp durmayı terk et de; bize insanı sarhoş edip yerlere seren bir şarap kadehi getir!

5. (Göz açıp kapayıncaya kadar gelip geçtiği için), zamana değer vermek; (ne zaman insanı terk edeceği bilinmediğinden de) ömre güvenmek doğru değildir... Bu dünya hayatı içinde kadehin yol gösterici (kılavuz) olduğu, şarabın da (ilim ve) fen (vesilesi) sayıldığı devirler ne hoş anlardır!

Bu beyitte de tasavvufî semboller kullanılmıştır. "*Zamân*" ve "*ömür*", gelip geçici ve izafî olmalarından dolayı akli bilgilere ve maddi dünyevi kazanımlara; ilahi aşkın sembolü olan şarap (kadeh) de, varlığın aslını teşkil eden ve mutlak doğru bilgi demek olan ilahi hikmet ve kutsal irfana işaret etmektedir. Metinde "*sâgar*"ın yani şarabın "*fen*" olarak gösterilmesi, aslında, esas bilginin kazanılmış bilgi (akli ilimler) olmayıp; aşk sayesinde Allah tarafından insanın kalbine konulan (vehbî) bilgi ve marifet olduğunu anlatan bir husustur. Nitekim dîvân şiiri metinlerinde aşkın benzetilenleri arasında "fenn"in de bulunduğu ve aşk ile ilgili olarak "fenn-i aşk" tabirinin kullanıldığı bilinmektedir. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Tuhfetü'l-uşşâk*'ının 1447. ve 1451. beyitleri aşk-fen benzetmesine dair örnek teşkil etmektedir:

Olmasa hidmet-i pîre vâsıl
'Işk fennin ide miydi hâsıl

Olmasun hâne-i cismi ber-bâd
'Işk fenninde olınca üstâd

Yine metinde geçen "*devr*" sözcüğünün, "şarap kadehi" anlamının dışında, sofîlerin varlığın izahında başvurdukları devir nazariyesini

de hatırlattığını söylemek gerekmektedir. Avnî hayata, zamana ve mekâna devir nazariyesinin kılavuzluğunda bakmak gerektiğini; kalbin hissediş ve gözün görüş kuvvetini sağlayan şeyin de ancak ilahi aşk mesleği (fenni) olduğunu anlatmak istiyor.

6. Bu dünya halkından her kimi "Ey benim dostum!" diyerek (bağrına basarsan), kesin olarak bil ki, öz canın için bir düşman kazanmış olursun.

7. Renk renk çimenlere (ve çimenlikte biten elvan çiçeklere) ömür bahçesinden hiçbir haber gelmiyor... Bu durum karşısında bahar elbette gözyaşları dökecek, ağlayıp inleyerek matem tutacaktır.

Çimenliğe ömür bahçesinden haber gelmeyişi, otların ve çimenlikte biten çiçeklerin ölümüne işarettir. Bu ise, otların kuruduğu ve çiçeklerin ölüm uykusuna yattığı sonbaharı çağrıştırmaktadır. Şair, sonbaharda yağmurların yağmasını, rüzgârın soğuk ve uğultulu bir şekilde esmesini; baharın gözyaşları dökerek, ağlayıp feryat ederek matem tutması şeklinde tasvir ederek hüsnütalil yapıyor.

8. Şu değersiz dünya hayatı için daha ne kadar el ayak vurup hırsla çabalayacaksın?.. Elbisenin uzun kolu, elin için; elbisenin eteği de ayağın için mesken olarak yeterli değil mi?

Avnî bu beyitte sofîlerin hayata rindane bakışı olan "bir lokma bir hırka" felsefesini yansıtmaktadır. Bu anlayışa göre; gelip geçici olduğu bilindiği hâlde, bu değersiz dünya hayatı için hırsla, ısrarla çaba göstermek, dünya nimetlerini elde etmek için sıkıntılara katlanmak tamamen gereksizdir. Yiyecek olarak bir lokma; giyecek ve mesken olarak da bir hırka yeterlidir. Şair bu duyguyu "*dest ü pa urmak*" yani (el-ayak vurmak) deyiminin sözcüklerine uygun bir biçimde ifade ederek, el için elbisenin uzun kollarının; ayak için de elbisenin eteğinin barınak ve mesken olarak yeterli olduğunu; başka evler, köşkler, saraylar aramamak gerektiğini söylüyor.

9. Ey Avnî; zamanın değişen olaylarının, insanın başına ne getireceğinin bilinmediği bu dünya hayatında kaç gün duracaksan, kendine meyhaneden başka sakın sığınak arama!

Tekraren ifade etmek gerekir ki; Avnî, şarap, meyhane, kilise, put, pîr-i mugân gibi unsurları tasavvufi mecazlar sistemi içerisinde kullanmış ve şiirine bu zengin çağrışımlı, hakikat ve mecaz anlamlarının birlikte yer aldığı lafız ve mana oyunları ile derinlik kazandırmıştır. Bu beyitte de dünya hayatının sürekli değişen, değiştiği için de insanı huzursuz eden gelip geçici hâli karşısında "meyhane"ye, yani aşkın heyecan ve coşkusuna, kulun aşk ve şevk ile Rabbine münacaat mahalli olan tekkeye yahut ilahi aşk, şevk ve marifetle dolu gönül sahiplerine yönelmek gerektiği duygusu işlenmiştir.

56

1. …[1]

2. Tales of Jam and Alexander do not satisfy my heart. Only the world-scrying cup can satisfy my heart.

More information on "the world-scrying cup" (*câm-ı cihân-bîn*) can be found in the commentary at #71/1 . This cup is used as a trope for wine, which in Sufism is a symbol of love. Love, in turn, is what gives birth to creation, and is the highest truth. For this reason, those who wish to reach the divine truth of God should not look to written or verbal knowledge (*'ilm-i kâl*), but rather to gnosis (*'ilm-i hâl*), to the knowledge gained through annihilation in the divine truth that is God. In this couplet, "tales of Jam and Alexander" refers to the former, to rational knowledge, while "the world-scrying cup" refers to wine, the representative and symbol of love.

In addition, the couplet shows that Sultan Mehmed II was curious about history, and accorded importance to the reading of books on world history.

3. Don't spread legends of Iram's garden or Nimrod's fire, but bring the fiery cup and let the world be a rosegarden.

The garden of Iram is mentioned in the Qur'ān 89:6–8; built in the time of the tribe of 'Ād by the king Shaddād, it was a garden built atop pillars and likened to heaven. It was said to have been located either in the Damascus area or in the Yemen. In poetry, the garden of Iram was imagined as the apotheosis of a beautiful garden. "Nimrod's fire" is another reference to the Qur'ān, this time to the

1 The first couplet of this ghazal is not found in the ae manuscript copy.

fire into which Abraham was thrown by Nimrod as a punishment (*v.* 21:59–70); it was popularly believed that this fire was miraculously transformed into a rose garden when Abraham was thrown into it, thus saving him. Here, the cup is compared to fire owing to the color and intoxicating effect of the wine in it, while the fact that the pleasure it gives can turn the world into a rose garden recalls the garden of Iram mentioned in the couplet's first hemistich.

4. Fate lays a great hero beneath the dust each and every day, so forget the cup of our lot in life and bring a cup of brimming, burning life.

5. It is not right to value time or trust in life. In this world, how fine it is when wine is your guide and the cup your science.[1]

This couplet contains a number of Sufi symbolic elements. "Time" (*zamân*) and "life" (*'ömr*) are both transitory and relative in nature, and are thus used to refer to rational knowledge and to the material world, while the cup of wine, representing love in the Sufi conceptual system, points to the divine wisdom and gnosis that lead to true knowledge of existence in its absolute essence. Showing the cup of wine (*sâgar*) as "science" (*fenn*) is in fact a way of stating that true knowledge does not consist of rational knowledge, but of the imparted (*vehbî*) knowledge and wisdom placed, through love, into the heart by God. Similarly, love is compared to science in much classical Ottoman poetry, and sometimes the phrase "the science of love" (*fenn-i 'ışk*) is used. This can be seen in couplets 1447 and 1451 of Gelibolulu Mustafâ Alî's work *Tuhfetü'l-'uşşâk* ("Gift for the Lovers"):

---

1 In the second hemistich of the fifth couplet, Kemal Edip Ünsel read the final words as *devr sâgarden*, while Saffet Sıtkı (Bilmen) read it as *devr-i sâgar-fen* and criticized it for having a meaning difficult to discern. In fact, however, both of these readings are incorrect, and, in terms of meaning or significance, quite strained

If not in the service of the master
The science of love one could not master

Olmasa hidmet-i pîre vâsıl
'Işk fennin ide miydi hâsıl

*

Do not let the house of the body decay
If you master the science of love one day

Olmasun hâne-i cismi ber-bâd
'Işk fenninde olunca üstâd

The word *devr* - translated in Avnî's couplet as "wine" but also meaning "circulation" or "a circular route" - can refer here not only to a cup of wine, but also to the theory of the wayfarer's circular road of descent from and ascent to God (*v.* #53/2; *cf.* #8/2, #70/3). In this way, Avnî states that it is necessary to observe life, time, and space from the guiding perspective of this theory, but that it must also be remembered that the heart's power of feeling and the eye's power of sight are supplied only by the "science" of divine love.

6. When you call to the people of this world, "Hey, friend!", know for sure that you have prepared yourself an enemy.

7. The world's colorful lawns hear nothing from the garden of life, so of course the season can only weep and wail in mourning.

The lawns' hearing no word from the garden of life is a sign of the death of the plants and flowers that grow on the lawn; this, in turn, brings autumn to mind, as that is the season when plants and flowers wither and die. In the couplet's second hemistich, then, the poet is using the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, describing the season's rains and winds as a mourning with

the "weeping" of rain and the "wailing" of the wind.

8. How much longer will you work your arms and legs for this bitch of an earth? Isn't a sleeve home enough for your arm, a hem home enough for your leg?

In this couplet, Avnî reflects the Sufi philosophy of "one bite, one cloak", which states that it is completely unnecessary to stubbornly and ambitiously struggle in this worthless world and completely unnecessary to make oneself suffer in order to gain this world's blessings: one bite of food is enough to eat, and one shabby cloak is enough to wear and indeed enough of shelter. The poet here uses the phrase "to work one's arms and legs" (*dest ü pâ urmak*) as a springboard for this sentiment, saying that a sleeve is a sufficient home for the arm and the hem or lower part of a cloak is sufficient home for the leg, and that therefore it is useless and indeed futile to seek out any other home, mansion, or palace.

9. Avnî, however many days you may have in this phenomenal world, you'd best spend them in the tavern, make that your shelter.

Here, Avnî again makes use of the conceptual system of Sufism to enrich and deepen his couplet. The "phenomenal world" (*dârü'l-hâdise*) is forever changing, and this is a cause of unrest for human beings. In response, one should take shelter in the tavern; that is, in the dervish lodge where the servant of God can engage in a lively and rich dialogue of love and desire with the Lord, or in the company of those whose hearts are replete with divine love, desire, and wisdom.

57[1]

1. Ey pür-gül ü şükûfe yüzüñle behâr-ı hüsn
Mihr-i rûhuñla rûşen olur rûzgâr-ı hüsn

2. Bâğ-ı cemâl hüsnüñ ile pür-safâ durur
Şâd-âbdur cemâlüñ ile nev behâr-ı hüsn

3. Nahl-i kadüñ ki serv-i ser-efrâz-ı hüsndür
Oldı bülend kadd-i bülendüñle kâr-ı hüsn

4. Yap göñlümüñ harâbesin ey bâni-i cefâ
Bir gün ola harâba vara kâr [u] bâr-ı hüsn

5. Sultân-ı hüsn yüzüñ ü hâcib durur kaşuñ
Cellâd çeşm ü zülf-i siyeh perde-dâr-ı hüsn

6. 'Işk-ı riyâyı terk idemez zâhidi görüñ
Şükr-i Hudâ ki 'Avni degül şerm-sâr-ı hüsn

---

1 (57). AE /18b.

57. ŞİİR

1. Ey, baştanbaşa güller ve çiçeklerle bezenmiş yüzünle güzellik baharı olan (sevgili); senin yanağının güneşi, güzelliğin gününü aydınlatmaktadır.

2. Cemal (mutlak güzellik) bahçesi, senin güzelliğin ile baştanbaşa neşe ve huzura kavuşmuştur; güzelliğin çiçekleri ise senin yüzünün güzelliği ile suya kanmış, canlanmıştır.

Beytin ilk mısraında geçen "*cemâl*" sözcüğüne metnin bağlamı içerisinde, herhangi bir güzellik değil; mutlak güzellik anlamı vermek gerekmektedir. Burada verilmek istenen mesaj, sevgilinin yüz güzelliğinin, mutlak (ilahi) güzelliğin aynası ve onun tecellisi olduğu hususudur. İkinci mısrada geçen "*nev-behâr*" da ilkbahar değil, ilkbahar mevsiminde biten çimenler ve açan çiçeklerdir.

3. (Ey sevgili); senin fidan boyun, güzellik (bahçesi)nin başı göklerde servisidir... Güzellik işi senin uzun boyunla şeref bulmuştur.

4. Ey cefa ve eziyet mimarı (sevgili); gönlümü (bu cefa ve eziyetlerinle bir an önce) harabelik yap... Korkarım ki, bir gün olur (senin güzelliğin geçer) de, bu cefa ve eziyet etme sanatının sonu gelebilir.

Sevgili dayanılmaz güzelliği yüzünden âşıklara çektirdiği acılarla bir eza ve cefa mimarıdır. O, bu özelliği ile âşıkların gönül hanelerini harabe hâline getirir. Bu ise âşıklarca istenen bir şeydir. "*Gönül harabesinin yapılması*", tamir ve iyileştirme anlamında olmayıp; aksine, onun cefa, eziyet ve gamlarla harabe hâline getirilmesi, viraneleştirilmesi demektir. Şair (âşık), sevgiliden, gönlünün evini bir an önce harabe hâline getirmesini istemekte ve acele etmektedir. Çünkü bir gün gelecek, sevgili, güzelliği sona ereceği için, artık âşığına eziyet ve cefa edemeyecek duruma düşecektir. Bu bağlam içerisinde, beyti (daha serbest olarak) şu şekilde de nesre çevirmek

mümkündür: "*Ey, cefası ile gönlümün harabesinde aşk sarayları yapan cefa mimarı! Bir an önce işini yap; çünkü korkarım, bir gün gelir, güzelliğin sona erer de o zaman bu cefa ve eziyeti yapamaz olursun...*"

5. (Ey sevgili; eşsizliği ile herkesi kendine kul eden) yüzün, güzellik ülkesinin sultanıdır. Kaşların o sultanın hacibi; (hışımlı yan bakışının kılıcı ile âşıklarının canlarını almakta mahir olan) gözün, onun celladı ve (yüzünü bütünü ile gizleyen) simsiyah zülüflerin de, o sultanın perdedarıdır.

Avnî bu beytinde, sevgilinin yüzüne ait güzellik unsurlarını saray hayatının değişik özelliklerini bütün hâlinde temsil edecek şekilde tasvir etmiş ve büyük bir sultanın ihtişamlı duygularını yansıtmıştır. "*Hâcib*", padişahın, huzuruna çıkacak olanlarla irtibatını sağlamakla görevli saray memurları için kullanılan bir tabirdir. Ayrıca kaşlar için de "hâcib" tabiri kullanılırdı. Sağ kaş "hâcib-i yemîn"; sol kaş ise "hâcib-i yesâr"dır. "*Perde-dâr*" ise, padişahlar, vezirler ve valilerin resmî dairelerinin kapı perdesi yanında duran hizmetçiler için kullanılan bir tabirdir. Eskiden resmî dairelerin kapılarında perde olduğu için bu ifade ortaya çıkmıştır.[1]

Zülüfler de, yüzü perdelediği için, güzellik padişahının perdedarına benzetilmiştir.

6. Şu zahide bakın; riya ve gösteriş budalalığını bir türlü bırakamıyor!.. Allah'a şükür ki, Avnî'nin güzelliğe meyletme (ve güzellere bakma) hususunda utanç duyacak bir durumu yok.

Zahit, sofuluk ve dindarlık adına kendini bütün güzelliklere kapatmış ve güzellerle ilgilenmez olmuştur. O, bu durumunu insanlara abartarak göstermekte, güzellere bakmayı haram saymakta, insanları din adına aşktan alıkoymakta ve bu hâliyle de gösteriş budalalığına düşerek riyanın timsali olmaktadır. Avnî'nin (âşık) ise güzellikle ilgilenmekten ve güzellere bakmaktan utanacak bir durumu yoktur. Zira aşk ve güzellik, hayatın anlamı ve yaratılışın gayesidir.

---

1 Bkz. Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, "perdedâr" md., c. II, s.771.

57

1. O spring of beauty, your face adorned with roses and flowers! The sun of your cheek brings light to beauty's day.

2. Your beauty brings joy and peace to beauty's great garden. Your great beauty brings rippling water to beauty's fresh flowers.

The word "beauty" (*cemâl*) in the phrase "beauty's garden" (*bâğ-ı cemâl*) refers not to just any beauty, but to absolute beauty. In this way, the meaning of the first hemistich indicates that the beauty of the beloved - and, specifically, of the beloved's face - is a mirror and a manifestation of the absolute, divine beauty. In the second hemistich, though the collocation *nev-bahâr* literally means "spring", it is actually used metonymically to refer to the flowers and plants that grow in spring, and as such is translated as "fresh flowers".

3. Your sapling body is beauty's tallest cypress. Your lovely height heightens the work of beauty.

4. O architect of pain, make a ruin of my heart! I fear the beautiful art of ruin may someday be no more.

The beloved's unbearable beauty causes lovers to suffer greatly, and as a result, the beloved can be considered an architect of pain, bringing the house that is the lover's heart to ruin (*cf.* #21/3, #33/2, #65/1, #69/1). This, however, is precisely what the lover desires. In fact, he is impatient for his heart to be so ruined, because the day will soon enough come when the beloved will no longer be beautiful enough to be able to torment the lover.

5. Your face is the sultan of beauty, your brow that sultan's gatekeeper. Your eye is the executioner and your curls the guards by the door.

In this couplet, Avnî describes the elements of the beloved's beautiful face in terms of various different elements of the palace, reflecting the grandeur of feeling of a great sultan. The "gatekeeper" (*hâcib*) was a palace official who oversaw all those who were to be allowed into the sultan's presence; the word *hâcib* was also used to refer to the eyebrows, with the right eyebrow being the called *hâcib-i yemîn* ("the right gatekeeper") and the left eyebrow *hâcib-i yesâr* ("the left gatekeeper"). The "guards by the door" (*perde-dâr*), on the other hand, were servants who would stand beside the curtained door in the official apartments of sultans, viziers, and governors.[1] In this couplet, the beloved's curled sidelocks of hair are likened to this guard in the service of the sultan of beauty that is the beloved's face (*cf.* #60/2). Both *hâcib* and *perde-dâr*, it should be noted, have the literal meaning of "one who holds or draws the curtain or veil".

6. Look at the zealot, he can't quit his hypocrisy in love. Praise be to God, Avnî's not one who's ashamed of beauty.

In the name of piety, the zealot (*zâhid*) has closed himself off from all forms of beauty and no longer interests himself in beautiful people. Behaving in such an exaggerated and self-righteous way, considering the beautiful to be forbidden, and refusing love in the name of religion are all hallmarks of the hypocrite, of whose idiocy the zealot is the finest example. For Avnî the lover, on the other hand, there is nothing shameful about being drawn to the beautiful or looking at beautiful people, as love and beauty are in fact the meaning of life and the purpose of creation.

---

1 Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Vol. 2, p. 771.

58[1]

1. Vefâ görmedin ölürsem eger ben gül-'izârumdan
İrişe dem-be-dem bûy-i vefâ hâk-i mezârumdan

2. Eger bülbül gibi her niçe feryâd ü figân itsem
Nasîbüm hâr-ı mihnetdür benüm ol gül 'izârumdan

3. Piyâde hâk-i pâyına niçe ferzâneler ruh kor
Bu hâki pây-mâl itmek umaram şeh-süvârumdan

4. Dolaşdum zülf-i yâra iltemedüm başa sevdâsın
Hemân yüz karalığı hâsıl oldı rûzgârumdan

5. Kenârum dürr-i maksûd ile pürdür 'Avniyâ çün kim
Gözüm yaşı akar deryâ gibi her dem kenârumdan

---

1 (58). AE /18b.

58. ŞİİR

1. Eğer ben, o gül yanaklı sevgilimden vefa görmeden ölürsem, mezarımın toprağından devamlı olarak etrafa vefa kokusu yayılır.

Sevgiliden göreceği vefa ve bağlılığın hasreti ile yaşayan âşığın varlığına işleyen bu duygu, ölümü ile birlikte toprağa karışacak ve mezarının üzerinde biten otlara ve çiçeklere geçerek buradan etrafa yayılacaktır.

2. Bülbül gibi ne kadar feryat figan edersem edeyim; sevgilimin gül yanağından alacağım nasip, ancak mihnet ve eziyet dikenidir.

Bu gazelin birinci beytinin ilk mısraı "*gül-'izârumdan*" şeklinde bitmekte; ikinci beytin ikinci mısraı da yazılış bakımından aynı ifade ile sona ermektedir. Ancak, bir gazelin arka arkaya gelen beyitlerinde aynı anlamdaki kelime ve kelime gruplarının kafiye (redif) tekrarı şeklinde yer alması mümkün değildir. Kemal Edip Ünsel, bu durumu "kafiye aksaklığı" olarak nitelendirmiştir.[1]

Hâlbuki ilk mısradaki "*gül-izâr*" tamlaması birleşik sıfat olup, "gül yanaklı" demektir ve bu, sevgilinin kendisini işaret eder. İkinci mısradaki "*gül 'izâr*" ise, sevgiliyi değil; sevgilinin gül renkli ve kokulu yanağını anlatır. Dolayısıyla, her iki beyitte de ayrı anlamlarda ve fonksiyonlarda kullanılan bu kelimelerin, arka arkaya gelen beyitlerde kafiye (redif) unsuru olarak yer aldığını söylemek, gerçeğin ifadesidir. Beyitte, sevgilinin gül yanağından âşığın alacağı nasibin mihnet ve eziyet dikeni olduğu ifade edilmektedir. Bu "*diken*" ile kastedilen ise, yanağın hemen kenarında bulunup, âşığın sinesini param parça eden, sevgilinin hışımlı yan bakışı yani gamzesidir.

---

1 Bkz. Kemal Edip Ünsel, *age.*, s.65, 4. dipnot.

3. Nice güçlü, kuvvetli ve akıllı insanlar, âciz bir hâlde (o sevgilinin) ayağının toprağına yüz sürüyorlar... O (gam ve eziyet meydanının) usta binicisinden, (aşkının yolunda) toprak olan ben zavallıyı da ayaklarının altına almasını umuyorum.

Beyitte iham (tevriye) yolu ile, iki anlama gelecek şekilde kullanılan "*piyâde*", "*ferzâne*" (vezir) ve "*ruh*" (kale) ve "*şeh*" (şah) kelimeleri aynı zamanda satranç oyunundaki taşların adlarıdır.

4. O sevgilinin (uzun ve siyah) zülüflerine dolaştım da, aşkını ve sevdasını bir türlü sona erdiremedim. Bütün ömrümce elde ettiğim şey, sadece bu yüz karalığı oldu.

Âşık, ömrünce sevgilinin kara sevdasından kurtulamadığını; bu sebeple dillere düştüğünü; bunun da kendisi için bir yüz karalığı olduğunu söylüyor. "*Zülüf*", "*sevdâ*" (kara sevda), "*yüz karalığı*" ibareleri hep siyahlığı çağrıştırmaktadır. Beyitte geçen "*başa iltemek*" ibaresi de, "(bir şeyi) sona erdirmek, tamamlamak" anlamında bir deyimdir.

5. Gözyaşlarım, her an ulu ırmaklar gibi yanağımın iki yanından aktığı için, kucağım arzu ve emel incisi ile dopdoludur.

Beytin ilk mısraında geçen "*kenâr*", ırmağın kıyısı anlamında olup, gözyaşlarının aktığı iki yanağı anlatmakta; ikinci mısradaki "*kenâr*" (*kinâr*) ise "kucak, kucaklama" anlamına gelmektedir.

58

1. If I die without seeing faith from my rose-cheeked love, let the scent of faith spread forever from the dust of my grave.

The lover's longing for faithfulness from the beloved has so deeply penetrated into his soul that, upon his death, this longing will mingle with the earth and seep into growing plants and flowers, from where it will spread all around.

2. Though I wail and cry like the nightingale, those rose cheeks will grant me nothing but the torment of a thorn.

Both the first hemistich of the first couplet and the second hemistich of this, the second couplet, end with the construction *gül-'izârumdan* (literally, "from my rose-cheeked one"). However, poetic convention did not allow for two consecutive couplets to contain such a repeated phrase as the rhyme. Kemal Edip Ünsel has described such a fault as "faulty rhyme" (*kafiye aksaklığı*).[1]

Nonetheless, in the first hemistich the phrase *gül-'izâr* is a nominal compound adjective meaning "rose-cheeked (one)", and refers directly to the beloved. The second couplet's *gül 'izâr*, on the other hand, does not refer to the beloved directly, but rather to the beloved's rose-colored and rose-scented cheeks. As a result, these seemingly identical words are in fact being used with different meanings and different functions in the two couplets, and so can each be said to constitute a separate repeated rhyme phrase. The couplet states that the only thing that will be allotted to the lover from the beloved's rose cheeks is the torment of a thorn, with the

1 Kemal Edip Ünsel, *op. cit.*, p. 65 (footnote 4).

thorn referring to the beloved's angry glance that wounds the lover's heart.

3. Many wise viziers are footmen rubbing their cheek in the dust at the beloved's foot. I, too, hope to be trod in the dust by that royal rider.

Several of the words in this couplet contain examples of ambiguous double meaning (*îhâm, tevriye*). The words in question all create a potential subtext relating to chess pieces, and are as follows: *piyâde*, which can mean both "on foot" and "pawn"; *ferzâne*, which can mean both "wise person" and "queen" (the chess piece typically termed "vizier" in the Middle East); *ruh*, which can mean both "cheek" and "rook"; and *şeh*, which can mean both "shah" and the chess piece called "king" and is here translated by means of the adjective "royal".

4. Though I roamed long in my love's locks, my passion never came to fruition. From all this long time I have nothing to show but disgrace.

The lover states that he has never been able to free himself from his hopeless love for the beloved, and that as a result he has become a victim of gossip and been disgraced. The words "locks" (*zülf*), "passion" (*sevdâ*; lit. "black bile"), and "disgrace" (*yüz karalığı*; lit. "blackness of face") are all associated with the color black. The verbal phrase *başa iltemek* - literally meaning "to stack atop the head" or "to get one's head around something" and here translated as "to come to fruition" - is an idiom that means "to complete, conclude".

5. Avnî's lap has filled with pearls of desire, as down my cheeks forever flows a river of tears.

The word *kenâr* - literally meaning "border", "edge", or "isolated spot" - is used in both hemistichs of this couplet. In the first hemistich, it is used to mean "lap", while in the second it refers to the banks of a river and, by extension in context, to the lover's cheeks.

59[1]

1. Şâhid-i gül bâğda çün geydi gül-gûn pîrehen
Tügmeler takındı aña zînet içün goncadan

2. Gerçi kim ağız bir itdi güller ile goncalar
Ol şeker-leb söze gelse anlara değmez sühan

3. Salını seyr-i gülistân eylesen yüz nâz ile
Şâhlarda salını kalur göricek yâsemen

4. Göricek güller yoluña dökilüp saçılduğın
Varını ol dem nisâr itdi öñünde nesteren

5. Tâ ki ol gül-ruh gelüp seyr-i gülistân eyleye
'Avniyâ dâyim ter olsun eşk-i çeşmüñle çemen

1 (59). AE /19a.

59. ŞİİR

1. Gül mahbubu bağda gül renkli bir elbise giydiğinde, ona, süs olsun diye, goncalardan düğmeler takındı.

"*Dügme*", tomurcuk anlamındadır. Şair, gül çiçeğini baştanbaşa gül renkli elbise giymiş bir güzele; gül çiçeğinin gövdesi ve dalları üzerinde bulunan henüz açılmamış tomurcukları (gonca) ise bu elbisenin üzerindeki düğmelere benzetiyor.

2. Güllerle goncalar ağız ağıza verip fısıldaşıyorlar. Ancak, o şeker dudaklı sevgili dile gelip konuşmaya başlasa, onlara artık söz söylemek düşmez.

Gül ve gonca, klasik şiirimizde küçük ve güzel ağız ile gül renkli dudağın benzetilenidir. Burada şair, sevgilinin şeker tadındaki dudaklarının güzellikte, naz ve işvede gülleri ve goncaları gölgede bıraktığını söylüyor.

3. (Ey sevgili); salına salına yüz (bin) naz ile gül bahçesini dolaşmaya çıksan; yasemin çiçeği seni gördüğünde (sarmaşık) dallarında terk edilmiş ve başıboş bırakılmış hâlde öylece kalakalır.

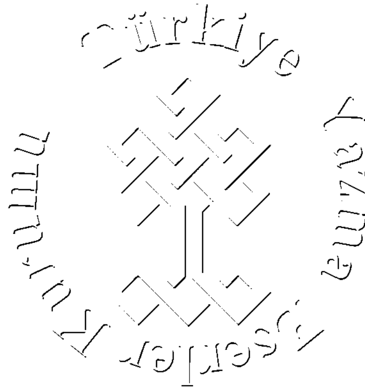
4. (Ey sevgili); güllerin, yoluna saçılıp döküldüğünü görünce, nesteren çiçeği de varını yoğunu senin önünde dağıttı.

Avnî padişahların ve yüksek rütbeli kişilerin yollarına altın, gümüş, inci ve mücevher saçılması (saçı) âdetine telmihte bulunuyor. Bilindiği gibi; kırmızı ve sarı yaprakları ile gül, klasik edebiyatımızda altın paraya (filori) benzetilmiş; yasemin ve nesteren gibi beyaz yapraklı çiçekler de gümüş paraya (akçe) teşbih edilmiştir. Yaban gülü yahut ağustos gülü de denilen "nesteren", yaprakları çokça

dökülen beyaz, katmerli ve küçük çiçekli bir yabani gül türüdür.

5. Ey Avnî; çimenlik, senin gözyaşlarınla daima ıslak olsun... Bakarsın, o gül yanaklı sevgili gelir de gül bahçesini dolaşır.

Beyitte önemli şahsiyetlerin gelip geçtikleri yolların, toz kalkmasın diye, ıslak tutulması uygulamasına telmih vardır. Ayrıca, şair, "*ter*" kelimesinin taze ve yeşil anlamları ile de iham-ı tenasüp yapmaktadır.



59

1. When that rose beauty donned a rose-hued shirt in the garden, that shirt was bedecked with rosebud buttons.

The word *dügme* ("button") can also mean "the bud of a plant". In this couplet, the poet likens the rose to a beautiful person dressed from head to toe in a rose-colored outfit, with the buttons on this outfit being likened to the still-unopened rosebuds found on the rosebush.

2. The roses and rosebuds whisper, mouth by mouth, to each other, yet if that sweet-lipped love begins to speak, what more can they say?

In classical Ottoman poetry, the rose and rosebud were typically likened to a small and beautiful mouth, as well as to rose-colored lips. Here, the poet says that the sweetness of the beloved's lips far surpasses the rose and rosebud in terms of beauty and coyness.

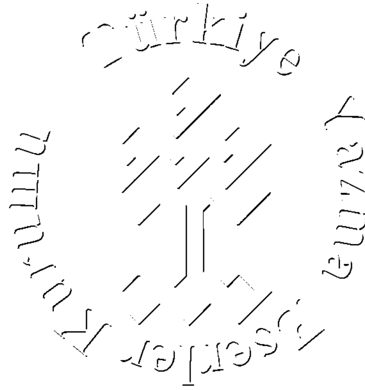
3. If you come to stroll swaying through the garden, putting on all your airs, the jasmine will stare dumbfounded from its tangled creepers.

4. Seeing the roses scattered and strewn across your path, the dog rose too casts all it has out before you.

Here, Avnî makes an allusion to the custom whereby sultans and other high-ranking figures would strew gold, silver, pearls, and jewels out on their path. In classical Ottoman poetry, the rose, with its red and yellow petals, was often likened to a gold coin or "florin" (*filori*), while jasmine and the dog rose, with their white petals, were compared to a silver coin or *akçe*. The dog rose (*nesteren*) is a type of double-flowered wild rose with small white flowers whose petals are shed in abundance.

5. So let that rose-cheeked beauty come and stroll the garden, Avnî, and let the lawn be always freshly damp with the tears from your eyes.

In this couplet, there is an allusion to the custom of sprinkling water on paths to be taken by important personages, so that dirt and dust would not be raised by their passage. With the word *ter* - here translated as "freshly damp" - the poet uses the rhetorical device called *îhâm-ı tenâsüb*, in which the reader is left in doubt as to which of the possible meanings of a word is intended; here, the word's meanings as "damp, wet" and "fresh, green" are the meanings being put into play.



60[1]

1. Pür oldı hayl-i hüsnüñ ile yine bu cihân
Hüsnüñ şehine kurdı saçuñ müşk sâye-bân

2. Hüsnüñ ki mesken eyledi haddüñ serîrini
Sundı kaşuñ revân aña miskîn iki kemân

3. Hecrüñ eli yakamı elinden komaz ne tañ
Pür-hûn olursa her giçe dâmân-ı âsmân

4. Ey Yûsuf-ı zemâne nice cân halâs idem
Gamzeñ ki katlüme takınur tîğ ile sinân

5. Bir zerre mihr görmedüm ol mâhdan velî
Eşküm sitâre eyledüm âhumı kehkeşân

6. Dürr-i visâl-i dilbere irmek ümîdine
Gözüm yaşı olursa n'ola bahr-i bî-kerân

7. Gam-hâneñe getürimeyesün o dilberi
'Avni ne deñlü eyler iseñ hükmüñi revân

---

1 (60). AE /19a.

60. ŞİİR

1. (Ey sevgili); senin güzelliğinin ordusu bütün cihanı fethetti... Saçın da, güzelliğinin sultanına misk renkli (simsiyah) bir çadır kurdu.

Sevgili bütün güzellik unsurları ile birlikte, âşıkların gönül ülkesini ele geçiren haşmetli ve kudretli bir orduya; yüzü de bu ordunun güneş gibi parlak padişahına benzetilmiştir. Sevgilinin, yüzü bütünü ile örten uzun ve siyah saçları ise bu padişahın içinde gölgelendiği siyah parlak (müşgîn) çadırı gibi düşünülmüştür.

2. (Ey sevgili); güzelliğin, (muhteşem bir padişah gibi gelmiş ve) yanağının tahtına kurulmuş... (Padişahın hacibi olan) kaşlar ise ona hemen misk kokulu iki şarap kadehi sunmuştur.

Fâtih'in, hükümdarane duygularla kaleme aldığı bu beyitte "güzellik" mefhumu muhteşem bir padişaha; sevgilinin ayva tüyleri ve benlerden oluşmuş mücevherlerle bezeli kırmızı, parlak yanakları da o padişahın, üzerine kurulduğu kırmızı atlas ile kaplı bir tahta benzetilmiştir. Sevgilinin kaşları ise bu sultana - hâcip, kapıcı ve hizmetçi olarak-, içine misk katılmış iki şarap kadehi sunmuştur. (Kaşların hacibe benzetilmesi ile ilgili olarak, 57. şiirin 5. beytinin çeviri ve izahına bakılabilir).

Beyitte "*revân*", "*miskîn*" ve "*kemân*" kelimeleri tevriyeli (ikişer anlamlı) olarak kullanılmıştır. "*Revân*"ın birinci anlamı; "hemen, derhal"; ikinci anlamı ise "içki, şarap"tır. "*Miskîn*"in de ilk anlamı, "misk renkli, simsiyah"; ikinci anlamı "misk gibi güzel kokan, içine misk katılmış"tır. "*Kemân*" sözcüğünün ilk anlamı da "okun atılmasına yarayan yay, keman"; ikinci anlamı ise, "içinden şarap içilen kadeh"tir. Şair bunların ikinci anlamlarını kastetmekte; ilk anlamları

ile de iham-ı tenasüp yaparak şiirine espri katmaktadır. Sevgilinin, ortasında simsiyah (miskîn) göz bebeklerinin bulunduğu; beyazının da kan rengine bürünmüş, naz sarhoşu gözlerinin klasik şiirimizde içine misk katılmış şarap kadehine benzetildiğini düşünürsek, bu beyitte gerçekleştirilen estetik ihtişamın daha iyi farkına varabiliriz.

3. (Ey sevgili); ayrılığının eli benim yakamı bir türlü bırakmıyor... (Bu durumda) her gece(nin şafağında) gökyüzünün eteği kanla dolarsa buna şaşmamalıdır.

Şair burada, yakasını ayrılığın zalim eline kaptırmış âşığın dilinden konuşmaktadır. Âşık, sevgiliden ayrılışın acısı ile sabaha kadar ağlayıp inlemiş, kanlı gözyaşları dökerek gökyüzünün eteğini kanla doldurmuştur. Şair Avnî gecenin bitiminden sonra güneşin doğmasına yakın ufkun kızıllaşmasını gökyüzünün eteğinin âşığın döktüğü kanlı gözyaşları ile kanla dolması şeklindeki hayalî bir sebebe bağlayarak hüsnütalil yapıyor.

4. Ey, (güzellikte) zamanın Yusuf'u (olan sevgilim); edalı yan bakışın benim katlim için kılıç ve mızrak takınmış dururken, canımı nasıl kurtarabilirim ki!

Burada, Yusuf peygamberin, kendisini kıskanan kardeşleri tarafından önce öldürülmek istenip daha sonra kuyuya atılması ve bir kervan tarafından kuyudan kurtarılması hadisesine telmih vardır.

5. Gözyaşlarımı yıldızlar gibi akıttığım, ahımın ateşli dumanını da samanyolu gibi gökyüzüne yükselttiğim hâlde, o ay yüzlü (güzel)den bir zerre olsun sevgi ve şefkat görmedim.

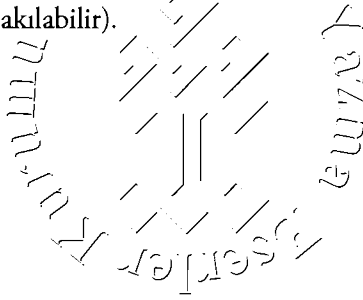
Beyitte "*mihr*" (sevgi, merhamet, güneş), "*mâh*" (ay), "*sitâre*" (yıldız) ve "*kehkeşân*" (samanyolu) sözcükleri hep gökyüzü ile alâkalı isimlerdir ve tenasüp çerçevesi içerisinde yer almışlardır.

6. O sevgilinin vuslatı incisine ermek arzusu ile gözlerimden akan yaşlar, uçsuz bucaksız bir denize dönse, bundan daha tabii ne vardır?

Şair, incilerin ulu ırmaklar ve engin denizlerde yaşayan bir cins iri istiridyenin içerisinden çok büyük zorluklarla ve vurgun yemek gibi hayatî tehlikeler göze alınarak çıkarıldığı gerçeğine telmihte bulunuyor. Avnî, bu temsil ile sevgilinin vuslatına ermek için binbir türlü eziyetlere katlanmak, çok gözyaşı dökmek gerektiğini anlatmak istiyor.

7. Ey Avnî; (bir padişah olarak) hükmünü ne denli yürütürsen yürüt, o sevgiliyi gam sarayına getiremezsin.

Çünkü Avnî, nihayetinde, İstanbul'un fakirliği, rintliği ve gamdîdeliği şiar edinmiş padişahı; o sevgili ise güzellik ülkesinin kalplere hükmeden, âşıkları kendine kul köle edinen güçlü hükümdarıdır. (Bu şairane mukayesenin bir başka örneği ile ilgili olarak 14.şiirin 5. beytinin izahına bakılabilir).



60

1. The hordes of your beauty have enveloped this world again. Your dark hair's musk has canopied your beauty's sultan.

The beloved is here likened to a grand and powerful army that has captured the land of the lover's heart through beauty, while the beloved's face is compared to a sultan of sun-like brightness. The beloved's long, dark hair covering the face is thus likened to a black canopy or tent beneath which that sultan is shaded.

2. Your beauty was seated upon the throne of your cheeks as your brows at once offered up two cups of musky wine.

This couplet is replete with references of a royal nature. The concept of beauty is here figured as a magnificent sultan, and the beloved's bright cheeks - spangled with the "jewels" of peach fuzz and freckles - are likened to the red satin-covered throne on which the sultan sits. To this sultan seated on this throne, the "gatekeeper" of the beloved's eyebrows have offered two cups of wine to which musk has been added. (For the comparison of the eyebrows to gatekeepers, *v.* #57/5.)

The words *revân*, *miskîn*, and *kemân* are used with double meanings (*tevriye*). The word *revân* is here translated as "at once", supplying the primary meaning of the word as "immediately, without delay"; but one secondary meaning of *revân* as "drink, wine" is also implied. The word *miskîn* ("musky"), has a primary meaning of "of the color of musk, jet black", but also means "smelling of musk" or "something to which musk has been added". The word *kemân* is here translated as "cups", relying on the word's secondary

meaning as "cup from which wine is drunk"; but the word's primary meaning is "bow" (as in "bow and arrow"), which word is also used to refer to the beloved's eyebrows. In the couplet, the poet is making direct use of each of those words' secondary meanings, but is also building witticisms on their primary meanings by means of the rhetorical device of *îhâm-ı tenâsüb*, leaving the reader in some doubt as to which of the words' meanings is actually intended. If we consider the fact that the beloved's coyly glancing eyes, with their jet black (*miskîn*) pupils in the center and their bloodshot whites, were typically likened in classical Ottoman poetry to wine to which musk has been added, we can reach a clearer understanding of the aesthetics at work in this couplet.

3. Separation from you is a hand that will not let go my collar, so is it strange if the skirt of the night sky soon fills with blood?

Here, the poet is speaking of the lover's heart, which is in the grips of a love so intense that it is as if the cruel hand of separation is perpetually grabbing the collar of the lover's shirt. The lover, in the pain of separation from his beloved, has wept and wailed through the night and on to the dawn, and the bloody tears he has spilled have covered the sky's "skirt" - that is, the horizon - with blood. Thus, Avnî is here using the rhetorical device known as *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, ascribing the reddening of the horizon that occurs at the end of night just before the sun rises to the imagined cause of the lover's bloody tears filling the horizon with blood.

4. O you modern-day Joseph! how can I save my soul with your sidelong glance readying sword and spear to kill me?

This couplet is an allusion to the story of Joseph's brothers plotting to kill him out of jealousy; rather than killing him, however, they threw him into a well, from which he was later rescued by a passing caravan, subsequently being sold into slavery.

5. From that moon-faced beauty shone not one kind sun, yet of my tears I made stars, and of the smoke of my sighs, the Milky Way.

This couplet contains four words - "sun" (*mihr*, which also means "mercy" or "benevolence"), "moon" (*mâh*), "star" (*sitâre*), and "Milky Way" (*kehkeşân*) - related to the heavens, and thus constitute an example of the rhetorical device known as *tenâsüb* ("congruity"), in which a number of elements within a verse all harmonize with one another in terms of having similar associations.

6. In desire to reach the pearl of union with that heart-stealer, is it strange that my tears pour till they're a boundless sea?

This couplet alludes to the removal of pearls from large oyster beds found on the sea floor and on the bed of large rivers, a removal effected only with great difficulty and accompanied by such potentially life-threatening dangers as decompression sickness. Using this as representative, Avnî explains how, in order to achieve union with the beloved, it is necessary to endure countless torments and spill unnumbered tears.

7. Avnî, however many edicts and orders you may issue, you will fail to bring that heart-stealer to the house of pain.

Avnî, in the end, has become a sultan who characterizes himself as a dervish, as a drunkard, as one who suffers; while the beloved is the ruler of the land of beauty, the powerful ruler who commands hearts and enslaves lovers. (For another example of a similar poetic comparison, *v.* #14/5.)

61[1]

1. Bağlamaz firdevse göñlini Kalâtâyı gören
Servi añmaz anda ol serv-i dil-ârâyı gören

2. Bir Firengî şîvelü ʻÎsâyî gördüm anda kim
Lebleri dirisidür dir idi ʻÎsâyı gören

3. ʻAkl ü fehmin dîn ü îmânın nice zabt eylesün
Kâfir olur hey müselmânlar o tersâyı gören

4. Kevseri añmaz ol içdügi mey-i nâbı içen
Mescide varmaz o varduğı kilîsâyı gören

5. Bir Firengî kâfir olduğun bilürdi ʻAvniyâ
Belüñ ü boynuñda zünnâr ü çelîpâyı gören

1 (61). AE /19b.

61. ŞİİR

1. (İçinde dolaşan huri gibi güzellerle) Galata'yı tanıyan kişi, Firdaws cennetine gönül bağlamaz... Hele, orada o gönül süsleyen servi (boylu sevgili)yi gören insan, artık bir daha (cennette biten) servi ağacının adını bile anmaz.

2. Orada (Galata'da) Frenk şiveli bir Hristiyan (güzeline) rastladım ki; (kıyamette) Hz. İsa'yı göreeek olanlar, İsa Peygamber'in ancak bu sevgilinin dudakları ile (yeniden) hayat bulmuş bir insan olabileceğini düşünmek zorunda kalırlar.

Şairin Galata'da rastladığı Frenk şiveli sevgili, bir Hristiyan güzelidir. Bu öyle edalı, nazlı, kâfir işveli bir güzeldir ki; nefesi ile ölüleri dirilten, hastalara bir dokunuşu ile şifa veren, ruhundan ruh üfleyerek cansız cisimlere can veren İsa Peygamber'e benzemektedir. Ancak sevgiliyi görenler ve onun tatlı şivesi ile söylediği sözleri işitenler eşsiz güzelliği ve edasına hayran olarak, İsa Peygamber'in ancak bu sevgilinin dudakları ile hayat bulmuş bir insan olabileceğini düşünmek zorunda kalırlar. Burada mübalağa ve hüsnütalil sanatlarının güzel bir örneği sergilenmektedir.

3. Hey müslümanlar! O Hristiyan dilberini (bu güzellik içerisinde) görenler akıllarını, şuurlarını, din ve imanlarını nasıl korusunlar? Onu gören insanın (neredeyse) kâfir olacağı geliyor!

4. (O Hristiyan güzelinin) içtiği saf şarabı içenler, Kevser şarabını artık hatırlarına bile getirmezler; onun gittiği kiliseyi görenler, bir daha mescide ayaklarını basmazlar.

5. Ey Avnî; beline kuşandığın zünnarı ve boynuna astığın haçı görenler, senin de bir Frenk kâfiri olduğunu zannederdi.

Baştan sona kadar Hristiyanlık ile ilgili unsurları kullanan bu yek-ahenk gazel ilk bakışta İslami inanç sistemine aykırı gibi gelecek hususlarla doludur. Gazelin ilk dört beytinde, bahsi geçen bir Hristiyan güzeli vesilesi ile âdeta Hristiyan değerlerini İslami değerlerden üstün tutuyormuş gibi bir söylem içerisine giren Avnî, bu son beyitte hatta kendisini, (boynunda haç ve belinde Hristiyanlık alameti olan zünnar ile) neredeyse bir Hristiyan gibi gösterecek ifadeler kullanmaktadır. Ancak, çok kuvvetli bir tasavvuf ve tekke kültürünün etkisinde şiir söylediği anlaşılan Avnî'nin bu gazelde de tasavvufun klasik şiirimize kazandırdığı mecazları yoğun bir şekilde kullandığını söylemek gerekmektedir.

Hristiyanların, dinî bir simge olarak bellerine bağladıkları "*zünnar*"ın tasavvufta; 1) sevgiliye (Tanrı'ya veyahut şeyhe) hizmet ve itaat etmeye azim ve kastetmek, hizmet kuşağını kuşanmak, 2) dünyaya gönül vermek ve 3) benlik, bencillik; "*çelîpâ*" (put)un ise; 1) nefs, nefs-i emmare, 2) vahdet (birlik hâli) ve 3) sevgili, yâr, maşuk ve matlup; "*kâfir*"in de; tefrika (ayrılma ve bozuşma hâli) âleminde bulunan, makamı tefrika olan (kişi) anlamlarına geldiğini düşünecek olursak[1], birçok mutasavvıf şair gibi büyük sultan ve iman adamı Fâtih Sultan Mehmed'in de coşkun tasavvufi duygularını bu kapalı ve insanı şaşırtan ifadeler vasıtası ile ve üst bir dille terennüm ettiğini kabul etmek durumunda kalırız.

1 Bkz. Süleyman Uludağ, *age.*, ilgili maddeler.

61

1. Whoever sees Galata longs no more for the heaven of Firdevs. Whoever sees its heart-adorning cypress thinks no more of the cypress of heaven.

2. I saw there a Jesus speaking like the Franks. Whoever sees Jesus will think it was this Jesus' lips that gave him life.

The beloved with a "Frankish" (*i.e.*, European) accent who is encountered in Galata is a Christian beauty. This beloved is such a coy and flirtatious beauty as to be likened to Jesus, who resurrects the dead with his breath, heals the sick with his touch, and gives life to the lifeless by blowing spirit into them. And yet, those who see this beloved and hear the beloved's words spoken in such a lovely accent will be so awestruck by such beauty that they will think Jesus himself can only have found life from the fount of this beauty's lips. This couplet thus presents a fine example of the rhetorical devices of hyperbole (*mübalâğa*) and *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology.

3. O Muslims! whoever sees that Christian will lose their wits, their mind, their faith and belief – an infidel they will become!

4. Whoever drinks that beauty's pure wine will think no more of the waters of Kawthar. Whoever sees that beauty's church will go no more to mosque.

Kawthar is a river believed to flow in heaven (*cf.* #31/5, #66/4).

5. Avnî, whoever sees that cincture slung round your waist and cross hung from your neck will think you, too, a Frankish infidel!

This ghazal is what is known as a "single-harmony" (*yek-âhenk*) ghazal, in which all of the couplets treat the same theme. In this case, the poem uses elements related to Christianity from beginning to end, and in fact, might at a glance seem to be quite contrary to the Islamic system of belief. Through the first four couplets, Avnî's discursive strategy, by means of the vehicle of the Christian beauty, appears to hold Christian values in higher regard than Muslim values, and in the final couplet he even uses expressions and images such as the cross and the cincture unique to Christians to effectively show himself as a Christian. It must be noted, however, that in this poem, Avnî - whose work was composed within the powerful sphere of influence of Sufi culture and the culture of the dervish lodges or *tekkes* - is making heavy use of figurative expressions introduced into classical Ottoman poetry by Sufism.

In the Sufi conceptual system, the cincture (*zünnâr*) or rope belt worn by Christians as a religious symbol has a number of significations: (1) purposing and determining to serve and obey the beloved (that is, God or the Sufi shaykh), girding oneself with the belt of service; (2) falling in love with the world; and (3) the self or selfishness. As for the cross (*çelipâ*), it can mean: (1) the appetitive soul (*nefs*) or "inciting" soul (*nefs-i emmâre*) that goads human beings toward evil; (2) unity (*vahdet*); and (3) the beloved, the desired one. As for the word "infidel" (*kâfir*), it refers to a person present in this world of discord, or to one whose spiritual station is the station of discord. If all of these meanings are kept in mind, it becomes clear that, like many more explicitly Sufi poets, Sultan Mehmed II is in this ghazal hardly blaspheming, but rather giving eloquent voice to powerful emotions of a rather Sufic cast.

62[1]

1. Kime yâr olam cihân içinde yârum var iken
Kime kul olam o şâh-ı tâc-dârum var iken

2. Hâr u has neşv ü nemâ bulur behâr erince âh
Ben hazân-ı hecre düşdüm nev-behârum var iken

3. Bülbül ü gül işi nâz ile niyâz illâ benüm
Hâsılum dâğ-ı cefâdur lâle-zârum var iken

4. İntisâbum hizmetüm bî-rağbet oldı ʻâkıbet
Hâr ü zâr oldum ʻazîz ü kâm-kârum var iken

5. Leşker-i gam şâh-ı ʻışka niçe bulsun dest-res
ʻAvniyâ meyhâne gibi bir hisârum var iken

1 (62). AE /20a.

62. ŞİİR

1. O sevgilim var iken ben bu dünya içerisinde kime dost olayım?.. O, başında (güzellik ülkesinin) saltanat tacını taşıyan sultanım var iken, ben (başka) kimin kulu olayım?

2. İlkbahar gelince çer çöp bile yeşillenip boy atıyor... Eyvahlar olsun ki, ilkbahar (gibi diriltici ve cana can katıcı bir sevgilim) var iken, ben ayrılığın sonbaharına düştüm!

3. Gülün işi naz; bülbülün işi ise niyaz (yalvarma yakarma)dır... Ancak, gelin görün ki; benim lale bahçesi (gibi bir sevgilim) olduğu hâlde, elde ettiğim şey, cefa ve eziyet yarasından başka bir şey değildir.

Metinde geçen "*dâğ*" (yara) ile "*lâle-zâr*" arasındaki ilişki, klasik edebiyatımızda lalenin taç yapraklarının dip tarafında bulunan siyah lekenin dağa, yani yaraya benzetiliyor olmasından ileri gelmektedir.

4. Bütün bağlılıklarım ve hizmetlerim, sonunda kabul görmez oldu. Benim yüce ve kudretli bir padişahım (sevgilim) olduğu hâlde, aşağılanmış ve zavallı bir şekilde ayaklar altında kaldım.

5. Ey Avnî; ben meyhane gibi (muhkem) bir kaleye sığınmışken; gam ordusunun askeri, (gönlümün tahtında oturmakta olan) aşk padişahını nasıl mağlûp edebilir ki?

62

1. With such a beloved, who in this world can I call a friend? With such a well-crowned sultan, to whom else could I be slave?

2. When spring comes even woodchips and trash bloom and spring into life, but alas, even with a love as fresh as spring, I am deep in the autumn of separation.

3. The rose is there to flirt, the nightingale to implore – but me? Even with a love like a tulip garden, nothing blooms for me but torture's wounds.

In classical Ottoman poetry, the relationship between "wounds" (*dâğ*) and a "tulip garden" (*lâle-zâr*) results from the likeness struck between the black spot found at the tip of a tulip petal and a wound marked in flesh.

4. All my connections and all my labors came to nothing in the end. Even with a love so dear and serene, still I am wretched and vile.

5. Avnî, how can pain's army ever overcome love's sultan when my fortress is no more than a tavern?

63[1]

1. Hâk-i pây-i yârdur bu gözlerüm pür-nûr iden
   Cevr-i dilberdür dem-â-dem hâtırum mesrûr iden

2. Nâvek-i dil-dûzdur cân mülkin âbâd eyleyen
   Hançer-i dildârdur dil hânesin ma'mûr iden

3. Gün gibi hüsnüñ seni 'âlemde meşhûr eyledi
   Beni 'ışkuñdur cihân içinde hem meşhûr iden

4. Zülf-i şeb-rengüñ firâkıdur perîşân-hâl idüp
   Gözlerüme 'âlemüñ rûşenligin deycûr iden

5. Gözü yaşıyla yazar sürhî yerini dem-be-dem
   'Avniyâ eş'âruñı levh-i dile mestûr iden

---

1 (63). AE /20a.

63. ŞİİR

1. Gözlerime ışık veren bu şey, sevgilinin ayağının toprağıdır. Gönlümü sürekli olarak neşe ve sevinçle dolduran da, sevgilinin (bitmek tükenmek bilmeyen) eziyetleridir.

Sevgilinin ayağının tozu, gözün görme kabiliyetini artırdığına inanılan sürmeye benzetilmektedir. Âşık sürekli olarak ağlayıp sevgilinin eşiğine yüz sürdüğü için bu mübarek toprak kutsal bir sürme gibi âşığın gözlerinin ışığını artırmaktadır.

2. Canımın toprağına hayat veren, (o sevgilinin) gönül delici (gamze) okları; gönlümün hanesini mamur eden de, onun (hışımlı yan bakışının) hançeridir.

Bu beyitte iki silah değişik özellikleri ile yer almaktadır. İlki, ucunda su verilmiş çelikten temreni ile ok; ikincisi ise bir hançer veya kılıç... İlk mısrada, sevgilinin gamzesi (hışımlı, nazlı ve işveli yan bakışı), âşığın yüreğini yaraladığı ve sinesine saplandığı için, oka benzetilmiştir. Yalnız, bu okun ucunda bulunan ve su verilmiş çelikten yapılmış olan temren, suyu çağrıştırmakta ve âşığın aşk ateşi ile yanmış ciğerinin yangınını söndürmektedir. Bu ok ülke toprağına benzetilen âşığın gönlünü sulamakta ve o toprağı abad etmektedir... Sevgilinin bu yaralayıcı ve kesici yan bakışı ikinci mısrada ise kılıca veya hançere benzetilmiştir. Âşık bu sefer, sevgilisinin gamze kılıcını(n hayalini) gönül evinin duvarına kılıç veya hançer resmi asar gibi asmıştır. Bundan gayesi de bu kılıç veya hançer (resminin) gönül evini mamur etmesi ve harap olmaktan korumasıdır. Bu, aslında yakın zamana kadar bilinen ve hâlen de tesadüf ettiğimiz bir âdete işaret etmektedir. Eski kahvelerde, kıraathanelerde, dükkânlarda ve evlerde duvarların üzerine, içinde tılsımlı duaların bulunduğu Zülfikar resimleri asılırdı. Hz. Ali'nin çatal dilli kutsal

kılıcı Zülfikar resimlerinin, bu yapıları yangın ve zelzele gibi tabii afetlerden koruduğuna ve ömürlü kıldığına inanılırdı. 16. yüzyılın önemli şairi Zatî bir beytinde bu âdete şöyle telmihte bulunuyor:

Üstine yazdum anun "lâ seyfe illâ Zülfikâr"
Şekl-i gamzen dâr-ı dilde eyledüm peydâ Alî

Ey Ali, senin gamzenin şeklini gönlümün evine astım ve onun üzerine de "Zülfikar'dan başka kılıç yoktur" hadisini yazdım.

Avnî bir taraftan, (dîvân şiirinin genel düşünce sistemi içerisinde kalarak) sevgilinin hışımlı, nazlı ve umursamaz yan bakışının gönlünü nasıl memnun ve mesrur ettiğini söylemekte; bir taraftan da, beytin realite boyutunda, kültür tarihimizi ilgilendiren ilginç bir âdetin (15. yüzyıldan beri) varlığından da bizi haberdar etmektedir.

3. (Ey sevgili); güzelliğin, seni âlemde güneş gibi meşhur etti... Beni bu cihanda rüsva edip dillere düşüren ise senin aşkındır.

Birinci mısraı "*Güneş gibi (eşsiz ve parlak) güzelliğin, seni âlemde meşhur etti.*" şeklinde de anlamak mümkündür.

4. (Ey sevgili); beni perişan eyleyip gözlerimin nurunu karartan, senin gece (gibi simsiyah) renkli saçlarından ayrı kalışın acısıdır.

5. Ey Avnî; senin bu şiirlerini gönüllerinin levhasına nakşedenler, kırmızı mürekkeple yazılması gereken yerleri daima (kanlı) gözyaşları ile yazarlar.

Beyitte (kanlı) "*gözyaşı*", "*sürhî*" (kırmızılık), "*dem-be-dem*" (vakit vakit, daima, her zaman; kan) ibareleri hep kırmızı rengi çağrıştırmakta ve bu durum tenasüp oluşturmaktadır. Eskiden kitapların bölüm ve fasıl başlıkları ya da önemli görülen kısımları sürh ile yani kırmızı mürekkeple yazılırdı. Şair bu kısımlar için " *sürhî yerleri* " tanımlaması kullanıyor... Avnî aşk acısı ile kaleme aldığı şiirlerini âşıkların gönül sayfalarına kanlı gözyaşlarının mürekkebi ile nakşettiklerini söylüyor.

63

1. It is the dust at the beloved's feet that fills my eyes with light. It is the torment inflicted by that heart-stealer that perpetually gladdens my heart.

The dust or dirt found at the feet of the beloved is here likened to kohl, which was believed to strengthen one's vision (*v.* #70/3; *cf.* #12/4, #33/1, #51/5, #72/1). For the lover who weeps incessantly and bows humbly at the beloved's threshold, this dirt is holy soil, and it brightens the light in the lover's eyes as if it were kohl that has been blessed.

2. It is those pain-dealing arrows that make the soul's soil fertile. It is the dagger of that heart-taker that adorns my heart's house.

In this couplet, two different weapons are mentioned, with various particularities of each weapon being put into play. The first weapon is the arrow, with its steel arrowhead that has been quenched in water; the second weapon is the dagger, or sword. In the first hemistich, the beloved's glance is likened to an arrow that has pierced the lover's chest and wounded his heart. However, the steel arrowhead at the tip of this arrow has been quenched in water and, being thereby associated poetically with water, it extinguishes the fire of love raging within the lover (*cf.* #10/1, #12/4, #19/3, #41/2). This arrow thus waters the lover's heart, which is likened to the soil of a country, and makes that soil fertile. In the second hemistich, the beloved's cutting glance is likened to a dagger or sword. Here, the image of the beloved's dagger-like glance has been hung by the lover on the wall of his heart's house like a painting. This is done both to adorn or decorate the house that is the lover's

heart and to protect it from falling into ruin. This custom was common until relatively recently and can still be seen from time to time: on the walls of cafés, shops, and homes would be hung a picture of the famed sword Dhū'l-fiqār (Turkish: *Zülfikâr*), the bifurcated sword of the early Islamic leader Alī ibn Abī Tālib, with charms and prayers being written on the pictures. Such images of Dhū'l-fiqār were thought to protect the buildings in which they were hung from such natural disasters as fires and earthquakes and to ensure a long life for the building. One couplet by the important 16th-century poet Zâtî makes an allusion to this custom:

In my heart's house I hung the form of your glance, 'Alī
And on it I wrote, "There is no sword but Dhū'l-fiqār"

Üstine yazdum anun lâ seyfe illâ Zülfikâr
Şekl-i gamzen dâr-ı dilde eyledüm peydâ 'Alî

Thus, in this couplet Avnî is, on one hand, making use of the notion that the beloved's indignant, coy, or indifferent glance makes the lover rejoice, while on the other hand alluding to a custom that has existed in Turkish culture since at least the 15th century.

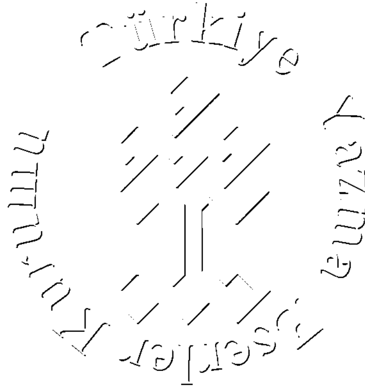
3. Like the sun, your beauty has spread your fame through the world. And it is love of you that has spread my notoriety through the world.

In the first hemistich, the simile "like the sun" can be read as referring either to the beloved's beauty (*i.e.*, "your beauty is like the sun") or to the concept of fame (*i.e.*, "as famed as the sun").

4. It is separation from your night-black locks that has ruined me, that has snuffed out my eyes' light and turned it black.

5. Avnî, it is not red ink that has everywhere and drop by drop covered your poems and painted your heart, but bold and bloody tears.

The words "(bloody) tears" (*gözü yaşı*), "red" (*sürhî*, lit. "redness"), and "everywhere and drop by drop" (*dem-be-dem*, lit. "at times", "always"; with the word *dem* also meaning "blood" in Persian) are all associated with the color red and thus exist in a relationship of congruity (*tenâsüb*) within the couplet. In handwritten manuscripts of the past, the headings of chapters or sections, or of any part considered especially important, would typically be written in red ink, a practice that is referred to here. Avnî is saying that his pained poems of love, like the pages of lovers' hearts, are painted in the ink of bloody tears.



64[1]

1. İreli cân kulağına senüñ 'ışkuñ nidâsından
Urup lebbeyk işigüñde[2] tavâf eyler safâsından

2. Perîşân zülfüñi gören meger kim miske beñzetmiş
Yüzi kara olup kaçdı Hatâya ol hatâsından

3. Seherde bülbüle sordum niçün feryâd idersün sen
Niyâz eylerem Allah'a rakîbüñ iftirâsından

4. Mahalleñ iti incidür beni bilmezlige urup
Ne müşkildür cefâ irmek kişiye âşnâsından

5. Firâkuñ odı cânumı yakar rahm eylemez baña
Şehenşâha ne gam yansa fakîrüñ bûriyâsından[3]

6. Benüm sen şâh-ı meh-rûya kul olmak iledür fahrüm
Gedâ-yı dilber olmak yeg cihânuñ her safâsından

7. 'Aceb mi olsa ger 'Avni cihân sultânları hânı
Ki düşdi üstine sâye senüñ destüñ hümâsından

---

1 (64). AE. nüshasında bulunmayan bu gazel Hacı Kemâl'in *Câmiü'n-Nezâir* adlı nazire mecmuasında (v.277b); Ali Emirî'nin istinsah ettiği AE MNZ 530'da kayıtlı nüshada (v.41/a) ve Edirneli Nazmî'nin Nuruosmaniye Kütüphanesi 4915 numarada kayıtlı Mecmuatü'n-Nezâir'inde (v.318a) yer almaktadır.

2 Fâtih Dîvânı naşirlerinden Saffet Sıtkı, bu kısmı "*Olur lebbeyk işi gökde...*" şeklinde yanlış okumuş; daha sonraki naşirlerden Kemal Edip Ünsel de kitabında aynı yanlışı tekrarlamıştır.

3 Bu beyitten sonra Eğridirli Hacı Kemal'in *Câmiü'n- Nezâir*'inde yer alan

Senüñ 'ışkuñda cân fânî olursa gam degül şâhâ
Bekâdur âşıka lezzet ne hazzı var safâsından

beytini, diğer iki kaynakta bulunmaması ve kafiye tekrarı nedeniyle neşrimize dahil etmedik.

64. ŞİİR

1. (Ey sevgili); senin aşkının nidası canımın kulağına eriştiğinden beri ruhum bu sevinç ve neşe ile senin eşiğini tavaf ederek, "Lebbeyk, lebbeyk!" deyip durmaktadır.

Dîvân şiirinde sevgilinin mahallesi, evi, eşiği ve kapısı âşıkların kâbesi gibi düşünülür. Nasıl müminler Allah'ın evi olan Kâbe'yi ziyaret edip onun etrafında tavaf ederlerse; âşıklar da sevgilinin bulunduğu mahallenin, onun evininin etrafında dönüp dolaşırlar; kapısının ve eşiğinin toprağına yüzlerini sürerler.

"*Lebbeyk*", Allah'ın çağrısına icabet eden kulun, "Emret Rabbim; işte geldim, emrine mutiim, canla başla çağrına uydum!" anlamındaki bir kulluk, taat ve teslimiyet ifadesidir. Hacılar bu sözü Kâbe'yi tavaf ederken yüksek sesle tekrarlarlar.

Çok eski zamanlardan beri hacca gitmeden önce insanlara manevi olarak bu çağrının yapılacağına inanılır. Şair bu manevi nida inanışına telmihte bulunarak, sevgilinin aşkının çağrısı kulağına geldiğinden beri sevgilinin eşiğine yüz sürüp, evinin önünde hiç durmadan dönüp dolaştığını söylüyor.

2. (Ey sevgili); senin darmadağınık saçlarını görenler, galiba onu miske benzettiler; o da (senin saçlarına benzeme konusundaki) hatasını anladığından dolayı, yüzü kara bir hâlde Hıta'ya kaçtı.

Misk, daha önceki beyitlerin izahında da ifade edildiği gibi, Asya'nın yüksek dağlarında yaşayan bir cins erkek ceylanın (misk ahusu) karın derisi altındaki bir bezden çıkan ve dişisini cezp etmek için, göbeğinden yere bıraktığı çok güzel kokulu ve koyu siyah renkli bir maddedir. "*Hatâ*" -zaman zaman "*Hıtâ*" şeklinde de telâffuz

edilir- da, bu misk ahusunun yaşadığı, Çin'in kuzeyi ile Türkistan topraklarını içine alan bölgenin adıdır. Şair misk ahusunun Hıta'da bulunuşunu, sevgilinin saçlarına benzetilmekten dolayı duyduğu utanç sebebi ile buraya kaçması şeklindeki hayalî bir sebebe bağlayarak hüsnütalil yapmaktadır. Avnî ayrıca hepsi de siyah rengi çağrıştıran "*zülf*", "*misk*" ve "*yüzi kara*" ibareleri ile tenasüp; yazılış bakımından aynı olan, yanlışlık manasındaki "*hatâ*" ile bir yer adı olan Hıtâ'yı birlikte kullanmak suretiyle cinas sanatı yapıyor.

Misk'in (müşg) "*yüzi kara*" olarak nitelendirilmesi, koyu siyah rengi sebebi iledir.

3. Bülbüle, "Seher vakitlerinde niçin böyle feryat edip duruyorsun?" diye sordum... O da bana dedi ki: "Rakibin iftirasına uğramamak için Allah'a yalvarıyorum..."

Avnî seher vakitlerinde edilen duaların Allah katında makbul olduğu inancına işaret ediyor. Âşık ve maşuk ilişkisinin evrensel sembolleri olan bülbül ve gül, Avnî'nin aşkı anlatan şiirlerinde de yer almış; ancak bunun içine ilahi aşk boyutu da katılmak suretiyle aşka ölümsüzlük özelliği kazandırılmıştır. Bülbülün, iftirasından korktuğu rakip ise, tabi ki dikendir.

4. (Ey sevgili); senin mahallenin itleri (olan rakipler) tanımazlıktan gelerek beni sürekli incitiyorlar... İnsana, tanıdığından bildiğinden (böyle) cefa ve eziyetler görmesi ne zor şeydir!

Şair, sevgilinin yanından ayrılmayan, sürekli onu izleyen rakipleri köpeklere benzetmektedir. Âşık da devamlı bir şekilde sevgilinin evinin etrafında dolaştığından, artık bu rakiplerle tanış biliş olmuştur. Ancak bu rakipler, köpek gibi, âşığı sevgilinin evine yaklaştırmamakta ve böylelikle, tanış biliş (!) oldukları hâlde, ona cefa ve eziyet etmektedirler.

5. Ayrılık ateşi canımı yakar da hiç bana merhamet etmez... Fakirin hasırı yansa, padişahlar padişahına ne gam!

Beyitte, eskiden zulüm gören halk tarafından padişahların, vezirlerin, valilerin, kadıların geçeceği yol üzerinde başlarında ot, hasır, paçavra gibi şeyler yakarak durmak, böylelikle dikkati çekip dert dinletmek âdetine telmih yapılmıştır.

Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* adlı kitabının "Başta Hasır Yakmak" maddesinde bu âdete telmih yapılarak yazılan beyitler ile ilgili şu örnekleri vermektedir:

Hâletî'den:

Od yanar başımda gamdan sabra tâkat kalmadı
Bûriyalar yakmağa ol şâha hâcet kalmadı

Mesîhî'den:

Bâd-ı deyden hâk-i payine şikâyet kılmağa
Başına güllerden âteş yaktı bu gün gülsitân

Hamî'den:

Dergehinde ehl-i câhun sanma meş'aldir yanan
Dâda gelmişdür reâyâ başına yakmış hasır[1]

6. (Ey sevgili); benim bütün övüncüm, sen ay yüzlü padişaha kul köle olmaktan ibarettir... Sevgilinin kölesi olmak, dünyanın bütün zevklerinden daha yeğdir.

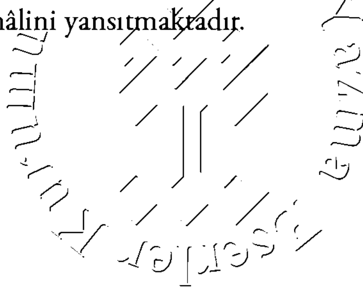
"*Meh-rû*" (ay yüzlü) ve "*safâ*" (saflık, berraklık) arasında anlam ilişkisi vardır.

7. (Ey sevgili); Avnî cihan sultanlarının padişahı olmuşsa buna şaşılmamalı!.. Çünkü onun üzerine senin elinin hümasının gölgesi düşmüştür.

---

1 Ahmet Talat Onay, *Mazmunlar*, s.69.

Sevgilinin eli efsanevi bir varlık olan hüma kuşuna benzetilmiştir. "Devlet kuşu" ve "talih kuşu" olarak da bilinen hüma, Kaf dağında yaşadığına ve çok yükseklerden uçtuğuna inanılan efsanevi bir kuştur. Uçtuğu esnada kanadının gölgesi kimin başına düşerse veya kimin başına konarsa, o kişi padişah olurmuş. Hüma klasik edebiyatımızda mutluluğun, kudretin, baht açıklığının ve devletin sembolü olarak kullanılmıştır. "*Dest*" (el) ise, edebiyatta vücudun önemli bir organı olmasının yanında mecazen güç, kudret, zafer, nusret, yardım, inayet, fayda, menfaat, kanun ve kural anlamlarına gelir. Beyitteki "*dest*" (el), sevgililer sevgilisi olan Allah'ın yardım ve inayetinden kinayedir. Avnî, saltanatının kudretini ve devletinin gücünü Allah'ın yardımı ve inayetine bağlamak suretiyle imanlı bir hükümdarın tevazuunu ve İslami duyarlılığa sahip güçlü bir şahsiyetin şükür hâlini yansıtmaktadır.



64[1]

1. Ever since the cry of your love reached the ear of my soul, I have circled round your threshold crying, "I am here! Command me![2]"

In classical Ottoman poetry, the beloved's neighborhood, house, threshold, and door are figured as the Kaaba. Just as Muslims travel to the Kaaba, the house of God, to circumambulate it, so do lovers go to the beloved's neighborhood to circle round the beloved's house, bowing in humility in the dust of that house's threshold.

What is translated as "I am here! Command me!" is the word *labbayk*, a word appearing in the phrase *labbayk Allahumma labbayk* ("Command me, O God, command me!"), which is an expression of submission and obedience that is continuously repeated by pilgrims circumambulating the Kaaba. Since early Islamic times, it has been believed that pilgrims receive a spiritual call before embarking on their pilgrimage. In this couplet, the poet alludes to this spiritual call by referring to the spiritual cry of love from the beloved that comes to the lover's soul, calling him to bow before and circumambulate the beloved's threshold and house.

---

1 This ghazal is not found in the AE manuscript copy; it is from Hacı Kemâl's *Câmiü'n-Nezâir* collection of parallel verse (v. 277b). It is also found in the manuscript of Avnî's collected poems copied by Ali Emirî (AE mnz 530, 41a) and in the copy of Edirneli Nazmî's collection entitled *Mecmuatü'n-Nezâir* and held at the Nuruosmaniye Library (Nuruosmaniye 4915, 318a).

2 Among those who have put out an edition of Mehmed II's collected poems, Saffet Sıtkı incorrectly read the beginning of the second hemistich of this poem's first couplet as *Olur lebbeyk işi gökde*, while Kemal Edip Ünsel repeated this incorrect reading in his own later edition.

2. It seems they saw your tangled locks and likened them to musk – then realized their confusion and, shamefaced, fled to Cathay.

As explained above (*v.* #55/2), musk is a substance produced in a special gland in the abdominal area of the male musk deer, which lives in mountainous regions of Asia; it is a fragrant, black substance that falls from the male and is used to attract female musk deers. As for Cathay (*Hatâ, Hıtâ*), it refers to the region located between northern China and Turkestan, where the musk deer lived in abundance.

This couplet uses the rhetorical device of *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology, advancing an imaginative sequence of cause and effect by claiming that those who liken the beloved's dark hair to musk are later ashamed of this unfair comparison and subsequently flee in shame to Cathay, where the musk deer is found. There is also a relationship of congruity (*tenâsüb*) established in terms of the color black between the beloved's dark locks (*zülf*), the blackness of musk, and the word "shamefaced" (*yüzi kara*, lit. "blackfaced"). Additionally, there is a pun on the homonymic words "confusion" (*hatâ*, ; lit. "mistake") and "Cathay" (*Hatâ*,), which are written and pronounced identically.

3. I asked the nightingale, "Why do you cry at dawn?" – "I am pleading to God not to fall to my rival's slander."

Here, Avnî is alluding to the belief that prayers uttered just before dawn are accepted by God. The symbols of the nightingale and the rose - which represent the lover and the beloved, respectively - are used to a significant degree in Avnî's poetry, with the caveat that they are used primarily in terms of divine love, thus adding to the idea of love an aspect of eternality. In this couplet, the nightingale's "rival" is the rose's thorn, here figured as "slander" (*iftirâ*).

4. All the dogs in your neighborhood hurt me, pretending I'm a stranger. How hard it is to suffer such torment from one you know!

Here, the poet figures his rivals, who circle the beloved's house like stray dogs, as the residents of the beloved's neighborhood. These residents are well aware of the lover's identity, as he, too, is perpetually circling the beloved's house. However, like dogs, these rivals - despite their acquaintance with the lover - wound and injure him by not allowing him to approach the beloved's house[1].

5. The fire of separation burns me, showing me no mercy. But should the poor man's straw burn, what's that to the king of kings?

In this couplet, there is an allusion to an old practice in which common people who were being oppressed would stand in the way of passing sultans, viziers, governors, and qadis and burn weeds, straw, or rags on top of their head so as to draw attention to their plight.

In his book *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* ("Tropes in Classical Turkish Literature"), in the entry "*Başta Hasır Yakmak*" (Burning Straw on the Head), Ahmet Talât Onay provides a number of examples of other couplets that allude to this practice, three of which are the following:

Flames leap and rage on my head, no longer can I endure
No need is there to burn reeds before that shah anymore

1 In Eğridirli Hacı Kemal's *Câmiü'n-Nezâir* collection of parallel verse, there is an additional couplet that reads as follows: "O shah! it matters not if the soul is transient in love for you / For what joy can be more lasting to the lover than love's pleasure?" (*Senüñ ʿışkuñda cân fânî olursa gam degül şâhâ / Bekâdur ʿâşıka lezzet ne hazzı var safâsından*). I have chosen not to include this couplet here because it is not found in the other two sources, and also because it repeats the fourth couplet's rhyme safâsından ("than its joy").

Od yanar başımda gamdan sabra tâkat kalmadı
Bûriyâlar yakmağa ol şâha hâcet kalmadı (Hâletî)

*

To lodge, at your feet, a complaint against the winter wind
Today the rosegarden burned all the roses on its head

Bâd-ı deyden hâk-ı pâyine şikâyet kılmağa
Başına güllerden âteş yaktı bugün gülistân (Mesîhî)

*

Do not think the flame in your court is the lanterns of dignitaries
It is common people come for justice with lit straw on their heads

Dergehinde ehl-i câhın sanma meş'aldir yanan
Dâda gelmişdür reâyâ başına yakmış hasır (Hâmî)[1]

6. All my pride and joy comes from being slave to you, my moon-faced sultan. To be beggar to a stealer of hearts is finer than all the world's joys.

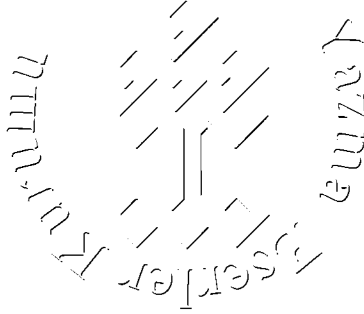
Here, there is a relationship in terms of meaning established between the words "moon-faced" (*meh-rû*) and "joys" (*safâ*, lit. "purity, pellucidity").

7. Is it strange that Avnî is this world's king of kings? For over him has fallen the shadow of your hand's Huma.

Here, the beloved's hand is likened to the legendary Huma bird. The Huma - also known as "the bird of state" and "the bird

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, p. 69.

of fortune" - was believed to live on the mythical, world-encircling Mount Qāf and to fly at incredible heights. Whomever the shadow of its wings fell upon as it flew, or whomever the bird alighted upon, would become king. In classical Ottoman poetry, the Huma was used as a symbol of the state, as well as of joy, power, and good fortune. Similarly, a hand was used to represent strength, power, victory, divine aid and favor, utility, benefit, and laws and regulations. In the couplet, the word "hand" (*dest*) is used metonymically to refer to the aid and the grace of God, the ultimate or absolute beloved. In this, Avnî links the power and strength of the state to divine aid and favor to reflect the giving of thanks by a powerful ruler possessed of faith, humility, and an Islamic sensibility.



He

65[1]

1. Bilmezem ne didi ol dilbere ağyâr yine
Kıldı bünyâd-ı cefâ ol büt-i ʿayyâr yine

2. Gördüm ol dilberi kûyında ider seyr didüm
Zînet olmış gül ile gûşe-i gülzâr yine

3. Şehr içinde çü revân oldı revân ben de didüm
Fitne-y-ile pür olur kûçe vü bâzâr yine

4. Tarf-ı burkaʿ götürüp ʿarz-ı cemâl eyler ise
Şehri nûr ide gibi âteş-i ruhsâr yine

5. Gamzesi tîğine tâkat getürimez kimse
Nakd-i cân virmek ile ʿAvnî harîdâr yine

1 (65). AE /20b.

65. ŞİİR

1. Bilmiyorum, yabancılar sevgiliye ne dedi ise, o aldatıcı put yine (bir cefa mimarı gibi, gönül evimi harap edip) eziyet ve incitme binasını kuruverdi.

Sevgilinin "*cefa mimarı*" olarak nitelendirilmesi ile ilgili olarak 33. şiirin 2. beyti ile 57. şiirin 4. beytinin çeviri ve izahına bakılabilir.

2. O sevgiliyi mahallesinde gezinirken görünce, gül bahçesinin yine köşe bucak güllerle bezenmiş olduğunu düşündüm.

3. O sevgili, şehrin içinde ruh gibi akıp gittiğinde; ben, çarşıda pazarda yine kıyamet kopacak, fitne çıkacak diye düşündüm.

Klasik şiirimizde sevgilinin benzetilenleri arasında "*rûh-ı revân*" yani "akıp giden ruh" terkibine çokça rastlanır. Bu, sevgilinin işve, naz ve nezaketçe ruh gibi ince ve latif oluşundan dolayıdır. Yine sevgilinin sıfatı olarak kullanılan "*revân*"ın bir anlamı da ırmak, akarsudur. Bu da sevgilinin ırmak gibi kıvrıla kıvrıla, salına salına, âdeta akıp gidercesine yürümesinden kinayedir. Beyitte, sevgilinin ruh gibi ince, latif ve işveli yürüyüşü ile şehrin içerisinde kargaşalık ve fitneye sebep olduğunun ifade edildiğini söylemek mümkün ise de "*revân*" ile "*fitne*" sözcüklerinin bir arada kullanılmış olması, beytin arka planında daha derin bir anlam boyutunun bulunduğunu düşündürmektedir. "*Revân*" sözcüğü, yukarıda da ifade edildiği gibi, "akarsu"dan başka, "ruh" anlamına da gelir. Ruh da Allah'ın Hz. Meryem'e üflediği ruh (Rûhullah) olan Hz. İsa'yı hatırlatır. Bilindiği gibi, Hz. İsa, kıyametin büyük alametlerindendir. Bu inanca göre Hz. İsa kıyametin kopmasına yakın, gökten inecektir. "*Fitne*" de "bela, sıkıntı, karışıklık ve ihtilaf" demekse de; kıyamet ve kıyametin

kopması anlamına da gelmektedir. Şair; "*Sevgili, şehrin ortasında ruh gibi naz ve işve ile akıp gittiğinde, insanlar Hz. İsa'nın gökten indiğini (yahut ölü bedenlere ruh geldiğini); dolayısıyla, kıyametin kopma zamanının yaklaştığını düşünecekler ve bu yüzden de çarşıda pazarda fitne ve kargaşalık kopacak.*" demek istiyor.

4. O sevgili, peçesinin kenarını kaldırıp güzel yüzünü gösterse, yanağının ateşi yine şehri ışığa boğacak gibi olur.

Burada, "*peçe*", "*yüz*", "*şehir*" ve "*nûr*" kelimelerinin birlikte kullanılması, güneşin doğuşunu hatırlatıyor. Şair, sevgilinin peçesinin kenarından kırmızı ve parlak yanağını göstererek âşık gönülleri sevindirmesini, ufuktan güneşin doğarak şehri ışığa boğmasına benzetiyor.

5. Hiç kimse (sevgilinin) gamzesinin kılıcının karşısında dayanamıyor. Avnî ise canının nakdini vererek yine ona müşteri olmuştur.

"*Takat getirmek*"; lügatte, dayanmak, güç getirmek anlamlarına geliyorsa da, argoda bir şeyi satın alma gücünü ifade eder. Şair bu deyimin her iki anlamını da birlikte kullanarak oyun yapıyor. Herkes, sevgilinin bu keskin ve acımasız bakış kılıcının darbeleri karşısında dayanamazken, Avnî o kılıcı can nakdini vermek suretiyle satın almak istemektedir.

65

1. I don't know what those others said to that heart-stealer, but that sly idol has built me a house of tortures.

Here, the beloved is depicted as the architect of pain (*cf.* #21/3, #33/2, #57/4, #69/1).

2. I saw that heart-stealer strolling round her neighborhood and said, "Every bit of the rosegarden's now bedecked with roses."

3. When that beauty swayed and flowed through the city, I said, "Now all hell's breaking loose in the streets, in the markets."

In classical Ottoman poetry, the beloved is frequently referred to by the phrase "the passing spirit" (*rûh-ı revân*); this is owing to the beloved's being as slim and as delicate or subtle as a coy and flirtatious spirit, with the word *revân* meaning both "passing, flowing" and "spirits". In the former meaning, *revân* also signifies a stream or river, and is used metonymically to describe the beloved by referring to a swaying and strutting manner of walking. This couplet thus expresses how the beloved's spirited and provocative manner of strolling through the city causes quarrel and dissension among those who see it. At the same time, however, the concomitant use of the words *revân* ("passing, flowing"; "spirits") and *fitne* ("dissension, strife"; here translated as "all hell's breaking loose") establishes a more profound dimension of meaning in the background. When the meaning of *revân* as "spirits" is considered, it calls to mind Jesus, the divine spirit (*rûhu'l-lâh*) breathed by God into Mary via the Immaculate Conception. Additionally, Jesus is considered one of the great signs preordaining the end of the world: when the world is

nearing its end, it is believed that Jesus will descend from the heavens. The word *fitne,* while having a primary meaning of "trouble, distress, disorder, discord", is also used to signify the arrival of the end time. With this in mind, the couplet can be read as follows: "When that spirit, that Jesus came down from the heavens and passed through the city, I said, 'In the streets and in the markets, they thought the Day of Reckoning had come, and all hell broke loose.'"

4. If that beauty pulls aside her veil to show the beauty of her face, the fire of her cheek will flood the city with light.

Here, the couplet's concomitant use of the words "veil" (*burka'*), "face" (*cemâl*), "city" (*şehr*), and "light" (*nûr*) calls to mind the rising of the sun. The beloved's gratification of lovers' hearts by pulling aside her veil to reveal a bright red cheek is likened to the sun rising redly above the horizon to flood the city with light.

5. None has power against the sword of that glance. And Avnî has bought it again with the coin of his life.

The verbal phrase *tâkat getirmek* - translated here as "to have power against" - has a primary meaning of "endure, withstand", but colloquially it can also signify individual purchasing power. The poet is here making a play on words by using both of these meanings simultaneously. While no lover can withstand (or purchase) the sharp and pitiless sword of the beloved's glance, Avnî desires to "purchase" that sword at the cost of his very life.

66[1]

1. Gamzeler tîrini[2] doldurmış kaşı kurbânına
Dil nişân olmak diler beñzer susadı kanına

2. Kıymet olmaz dilberüñ gerçi metâ'-ı vaslına
Dil harîdâr olur anuñ bakmayup hicrânına

3. İşlesün kâfir gözüñ ne sığar ise dînine
Eylesün şîrîn lebüñ ne lâyık ise şânına

4. Âb-ı Kevserle hayât âbına kalmaz ihtiyâc
İrse ger la'lüñ tabîbi haste-dil dermânına

5. Şöyle tenhâdur bu mihnet-hâne-i hecr içre kim
Gussa vü gamdur gelen her gice 'Avni yanına

---

1 (66). AE /20b.

2 Bu kelime AE. nüshasında "*tîğını*" şeklinde yazılmış ise de, bu yanlıştır. Çünkü kılıcın hedefe atılması sözkonusu değildir. Hedefe doğru atılan şey, kılıç değil; ancak ok olabilir.

66. ŞİİR

1. O sevgili, gamze oklarını kaşının sadağına doldurmuş; benim gönlüm de, sanki kanına susamış gibi onun hedefi olmak istiyor.

Dîvân şiiri metinlerinde sık sık ok, yay, kılıç, kirpik ve kaş ile birlikte kullanılan "*kurbân*" kelimesi, zannedildiği gibi, kesilen kurbanı değil; yayın kılıfını; okun, içine konulduğu sadağı ve kılıcın veya hançerin kınını anlatmaktadır. Çünkü "*kurban*" sözcüğü, "yaklaşmak ve yaklaştırmak" anlamındaki Arapça "*ka-ra-be*" kökünden türemiş olup, "kılıcı kına sokmak" fiilini ve "(kılıç için) kın; (yay için) kılıf ve (ok için) sadak" anlamlarını da taşımaktadır. Şairler bu gibi beyitlerde "*kurban*"ın bu anlamını kastedip, kesilen hayvan (kurban) anlamı ile de iham-ı tenasüp yaparlar. Avnî de bu beyitte sevgilinin gamzesini (hışımlı yan bakışını) oka; gözünün hemen üzerinde duran kavisli kaşlarını da bu gamze oklarını sıra ile atmak üzere içine doldurduğu ok sadağına benzetmiştir

2. Her ne kadar sevgilinin vuslat metaına değer ve kıymet biçilemese de; gönül, onun ayrılıktan dolayı meydana gelen kesiğine ve yırtığına hiç bakmadan, müşterisi olmuştur.

Beyitte geçen "*hicrân*" sözcüğünün "ayrılık"tan başka taşıdığı anlamlardan birisi de "kesik ve yırtık"tır. Değerli kumaşlarda bulunan kesikler ve yırtıklar (yeni tabirle "defo") bunların değerini ve kıymetini düşürür. Böyle kesiği ve yırtığı olan değerli kumaşlar için "hicranlı" tabiri kullanılır.

Zatî'nin aşağıdaki beytinde de âşığın dağlarla, yaralarla dolu bedeni hicranlı, yani kesikli, yırtıklı derviş elbisesine (vasle) benzetilmiştir:

Ben fakîre didi bir hâce-i ʿışk ey Zâtî
Vasle olmazdı behâ olmasa hicranlu kumaş

Ey Zatî, bir aşk tüccarı ben fakire dedi ki: Eğer kumaş hicranlı (kesik, yırtık) olmasa, güzel ve yaraşır bir derviş elbisesi olmazdı.

Avnî'ye göre, sevgilinin vuslat kumaşına değer ve kıymet biçmek mümkün değilse de; âşıklarına çektirdiği ayrılık acısı (hicran) sebebi ile bu eşsiz kumaşta kesikler ve yırtıklar oluşmuş ve bu kumaş hicranlı hâle gelmiştir. Buna rağmen âşık, defolarına bakmadan bütün varını ortaya koyarak bu kumaşın alıcısı olmuştur.

3. (Ey sevgili); o kâfir gözlerin, dinine imanına yakışan işi işlesin (ve elindeki gamzeden oklar ve kılıçlarla zalimce kanımı döksün) ; tatlı dudakların ise, şanına yakışır olanı yapsın (da, Hz. İsa'nın, nefesi ile ölüleri diriltiği gibi, bana ruh ve hayât bağışlasın).

Dîvân şiirinde sevgilinin gözleri; karalığı, naz ve işve sarhoşu olması, âşıklara zulmetmesi, onların bağırlarında yaralar açıp kanlarını dökmesi gibi sebeplerle kâfire benzetilir. Bu benzetmede, kâfirlerin (Hristiyanlar) bir dinî simge olmak üzere siyah giymeleri ve bunların insanların kanını zalimce döktüğüne inanılması, temel hareket noktasıdır. Sevgilinin dudağı ise, yok denecek kadar küçük olduğu hâlde konuşması, bir sözle âşıkları diriltmesi, tatlı bir hitabı ve içinden çıkan bir vuslat vaadi ile ölü gönülleri hayata kavuşturması gibi özelliklerle, henüz beşikte bir çocuk iken mucizevî olarak konuşan, nefesi ile ölüleri diriltip, elinin okşaması ile devasız hastalara şifa veren Hz. İsa'ya teşbih edilmiştir. Şaire göre, sevgilinin gözleri kâfir dinli; dudakları ise İsa huyludur.

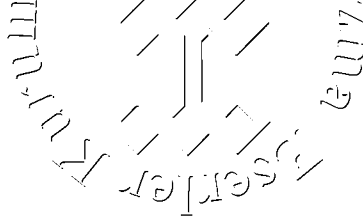
4. (Ey sevgili); eğer senin lâl dudaklarının tabibi, hasta gönüllülerin dermanına koşsa, Kevser havuzunun suyu ile ölümsüzlük suyuna asla ihtiyaç kalmazdı.

"*Kevser*", cennette bulunduğuna inanılan bir havuzdur. "*Âb-ı hayât*" ise; Hızır'ın, kaynağını bulduğuna inanılan ve içene ölümsüz

hayat bağışlayan efsanevi sudur. Şair, sevgilinin lâl gibi kırmızı ve arasından tatlı sözler dökülen dudaklarını herkese şifa dağıtan bir tabibe benzetiyor ve diyor ki: *"Eğer sevgilinin dudakları bir buse ile veya arasından çıkacak tatlı bir vuslat vaadiyle yaralı gönüllü âşıkların derdine derman olsa, ne cennetin Kevser suyuna ve ne de bu dünyanın abıhayatına ihtiyaç kalmaz; bütün hasta gönüllü âşıklar şifa bulur ve ebedî hayata kavuşmuş olur."*

5. Ayrılığın sıkıntı ve eziyetlerle dolu evi öylesine tenhadır ki, her gece burada Avnî'nin yanına gam ve kederden başka hiçbir ziyaretçi uğramaz.

Sevgiliden ayrı kalışı ve bundan dolayı duyulan acıyı anlatan "*hicr*", içinde eziyet ve sıkıntı çekilen bir eve benzetilmiştir. Bu ev tabi ki tenhadır. Orada âşığın yanına onun ayrılmaz yoldaşları olan keder ve gamdan başka hiçbir ziyaretçi uğramaz.



66[1]

1. That beauty has filled the quiver of the brow with the arrows of the glance. My heart, as if thirsty for blood, aims to be the target.

One word that is frequently associated in Ottoman dîvân poetry with weapons such as the sword and the bow and arrow, and by extension with the eyelashes and eyebrows of the beloved, is the word *kurbân*, which normally refers to a sacrifice or sacrificial victim. However, the word can also mean "scabbard, sheath" or, as in this couplet, "quiver". The word *kurbân* is derived from the Arabic root *q-r-b* (ق ر ب), meaning "approaching" or "causing (something) to approach (something)", and from this radical meaning come the additional meanings of "sheathing a sword", "scabbard", "case (for a bow)", and "quiver". Playing on this etymology, poets would sometimes use the word *kurbân* in this second meaning while leading the reader to think that what was meant was "sacrifice" or "sacrificial victim"; this is the rhetorical device of *îhâm-ı tenâsüb*, wherein the reader is left in doubt as to a word's intended meaning. In this couplet, Avnî likens the beloved's glance to an arrow, while comparing the curved eyebrow above the glancing eye to a quiver filled with arrows ready for firing.

2. However priceless the merchandise of union with that heart-stealer, the forlorn heart will buy it, regardless of wear and tear.

---

1 Though the second word in the first hemistich of this poem's first couplet is written as *tîğını* ("the sword") in the ae manuscript copy, this is incorrect, as a sword is not something that is aimed at a target. Thus, considering that something aimed at a target is required here, it can only be an arrow (*tîr*), not a sword (*tîğ*).

Though the word *hicrân* typically signifies "separation", it also has the meaning of "wear and tear". The wear and tear sometimes found on valuable fabrics reduces their value, and such fabrics are sometimes referred to by the adjectival expression "worn and torn" (*hicrânlı*).

In the following couplet by the poet Zâtî, the lover's wound-covered body is compared to the "worn and torn" patched robe of a dervish:

A merchant of love said to this poor beggar Zâtî:
"If the cloth's not worn and torn, it will make no patched robe"

Ben fakîre didi bir hâce-i 'ışk ey Zâtî
Vasle olmazdı bahâ olmasa hicrânlu kumaş

In Avnî's couplet, it is stated that, however impossible it may be to put a price on the "cloth" or "merchandise" of union with the beloved, the pain of separation has still caused severe wear and tear in this priceless cloth. Nevertheless, the lover does not look at such defects in the merchandise, but rather lays down all that he has to purchase it.

3. Let your infidel eyes do what your faith demands! Let your sweet lips do what is worthy of them!

In classical Ottoman poetry, the beloved's eyes are compared to an infidel, being black and coy and oppressing the lover by tearing wounds in his chest and spilling his blood. The basis of this comparison is the fact that, as a religious symbol, infidels - by which is meant Christians - wore black and were imagined as cruel and bloodthirsty tyrants. The beloved's mouth, on the other hand, was ideally figured as extremely small yet nonetheless able, by speaking, to revive lovers on the verge of death with sweet words and promises

of union. In this, the beloved's mouth becomes a trope for Jesus, who miraculously spoke while still in the cradle and was capable of breathing life into the dead and healing the sick with his touch. In this couplet, then, the beloved's eyes are figured as being of an infidel faith, while the beloved's lips are imagined as having a temperament and power like those of Jesus.

4. So long as your ruby lips rush to cure the sickened heart, there is no need for the water of life or the river of Kawthar.

Kawthar, as explained above (*v.* #31/5, #61/4), is a river believed to flow in heaven. The "water of life" (*âb-ı hayât*), on the other hand, is the legendary water or fountain popularly believed to have been discovered by the mysterious figure known as al-Khidr, meaning "the Green One" (*v.* the Qur'ān 18:65–82); this water was believed to grant eternal life to whoever drank of it. In this couplet, then, the poet likens the beloved's red lips and the sweet words and promises of union that issue from them to a doctor or physician dispensing a panacea, saying that the life-giving fountain of youth and the waters of Kawthar are unnecessary for wounded lovers who have obtained a kiss or a sweet word or a promise of union from the lips of the beloved.

5. So forsaken is this house of separation's tortures that only pain and worry visit Avnî every night.

Here, separation (*hicr*) from the beloved is figured as a house filled with torments and tortures, a house that is "forsaken" (*tenhâ*), distant from everything and everyone. To this far-off house where the lover dwells come no visitors apart from the pain and suffering that are his constant companions.

67[1]

1. Kasd-ı cânum eyleyüpdür yine hicrân var ise
Hey müselmânlar demidür baña dermân var ise

2. Yine sevdâyî göñül hayli perîşândur bu gün
Sünbülini dağıdupdur ol perî-şân var ise

3. Öldügüm bilüp mahalleñ itleri feryâd idüp
Beni ağlar cem' olup bir yire yârân var ise

4. Sen dür-i meknûn firâkında gözüm yaşın görüp
Baña taklîd idüp ağlar ebr-i nîsân var ise

5. Yüzüñe 'âşık olana münkir imiş dôstum
Zâhidüñ göñlinde yokdur nûr-ı îmân var ise

6. Ol şeh-i hüsn ü cemâle çün kul olduñ 'Avniyâ
Saña olmışdur müsellem mülk-i 'Osmân var ise

1 (67). AE /21a.

67. ŞİİR

1. (Sevgiliden) ayrılışın derdi galiba canıma yine kastetmektedir... Ey Müslümanlar; eğer bildiğiniz bir derman var ise, bana vermenin tam zamanıdır.

Bu gazelin redifi olan "*var ise*" ibaresi, lügat manası olan "eğer varsa" dışında "galiba, herhalde" anlamını da taşımaktadır. Şair bunun "eğer varsa" anlamını sadece 1. beytin ikinci mısraında kullanmış; ibare diğer mısralarda ise "galiba, her halde" manasında yer almıştır.

2. Sevdalı gönlüm bugün yine bir hayli perişan durumdadır... Galiba o peri işveli güzel, sümbül gibi (siyah, kıvrım kıvrım) zülüflerini dağıtmıştır.

3. (Ey sevgili); mahallenin itleri benim öldüğümü zannedip (sevinçle) bağırıp çağırmaktadır... Galiba, dostlar da bir yere toplanmış benim için ağlayıp sızlanıyorlar.

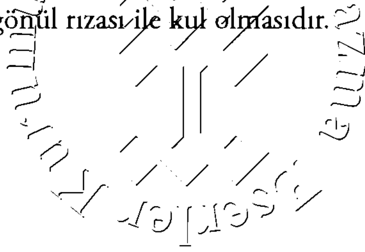
Metinde "*bilüp*" ibaresi, "düşünüp, zannedip" anlamındadır. Çünkü kişinin öldükten sonra kendisi ile ilgili olarak yapılanları farketmesi mümkün değildir. Sevgilinin mahallesindeki itlerden maksat elbette ki, âşığın vuslata ermesine mani olan rakiplerdir. İtlerin (rakiplerin) âşığın ölüm haberi ile feryat figan etmesi, onların sevinç ile bağırıp çağırmalarından, yani neşe ile havlamalarından kinayedir. Burada "*yârân*" ile birlikte kullanılan "*var ise*" ibaresi, esasen "galiba" anlamında kullanılmış ise de, "eğer var ise" anlamını da okşamakta ve "eğer dostum ve yâranım kalmışsa" nüktesini yansıtmaktadır.

4. (Ey sevgili); nisan bulutu, galiba, senin gibi parlak bir incinin ayrılığından dolayı döktüğüm gözyaşlarını görüp beni taklit ederek ağlayıp duruyor.

5. Ey dost; zahit senin yüzüne âşık olanları yadırgıyormuş... Galiba gönlünde iman nurundan eser kalmamış.

6. Ey Avnî; galiba, o güzellik ve cemal padişahına kul olduğun içindir ki, Osmanlı ülkesi hükümdarlığı sana bağışlandı.

Avnî bu beyitteki "*şeh-i hüsn ü cemâl*" ibaresi ile bütün güzelliklerin mutlak sahibi, maliki ve hâkimi olan Yüce Allah'ı kastederek büyük bir cihan imparatorunun İslami duyarlılığını ve büyük imanını gözler önüne sermektedir. Ona göre, Osmanlı ülkesi ve devleti hükümdarlığının kendisine bağışlanmış olmasının tek sebebi; onun, mutlak güzellik ve cemal sultanı olan Allah'a kayıtsız şartsız itaat edip gönül rızası ile kul olmasıdır.



67

1. It seems separation is out to kill me yet again. O Muslims! if you know of any cure for this, now is the time!

The repeated rhyming phrase used in this ghazal is *vâr ise.* While this phrase means literally "if there is" or "if it is", it can also be used to mean "apparently" or "probably". Throughout this poem, with the exception of the second hemistich of the first couplet ("O Muslims! if you know of any cure for this, now is the time!"), the second of these meanings is consistently used, and has been translated as "it seems".

2. My lovesick heart is yet again in tatters today – it seems that coy fairy's hyacinth locks have been unfurled.

3. The dogs on your street are howling, thinking me dead – it seems lovers have gathered to cry and wail for me.

What is meant by the dogs on the beloved's street - or rather, in the beloved's "neighborhood" (*mahalle*) - is the lover's rivals, who prevent the lover from reaching his beloved. These dogs, learning of the death of the lover, howl, but out of delight rather than anxiety. The use of the repeated rhyming phrase *vâr ise* ("it seems") together with *yârân* ("lovers, beloveds") brings with it a hint of the meaning of *vâr ise* as "if there is"; thus, the second hemistich might also be read as: "If there are any lovers to gather to cry and wail for me".

4. Apart from you, my string of pearls, I weep – it seems the April cloud sees and mimics my tears.

5. My dear friend denies whoever loves your face – it seems that in the zealot's heart the light of faith is spent.

6. Avnî, you are a slave to that sultan of beauty and grace – it seems the land of Osman has been granted unto you.

In this couplet, the "sultan of beauty and grace" (*şeh-i hüsn ü cemâl*) refers to God, the true possessor and ruler of all beauties. Thus, Avnî is thereby expressing a sensibility appropriate to a Muslim emperor: the sole reason for the granting to Sultan Mehmed II of the Ottoman realm - that is, "the land of Osman" (*mülk-i 'Osmân*) - is his absolute, unconditional, and willing obedience to God, the sultan of absolute beauty and grace.



68[1]

1. Tañ mıdur itse göñül nâle vü efgân bu gice
Gelmedi meclise ol dilber-i fettân bu gice

2. Tâ seher kalsa göñül zulmet içinde ne ʻaceb
Yanmadı karşuma ol şemʻ-i şebistân bu gice

3. Ne ʻaceb ağlar ise bülbül-i cân çünki gelüp
Gülüp eglenmedi ol yüzi gülistân bu gice

4. Gelüp ol serv-i revân olmadı yanumca revân
Gözlerüm itdi revân yaşlar ile kan bu gice

5. Sâkiyâ defʻ-i melâl itmege peymâne getür
Çün sıdı dilberümüz ʻahd ile peymân bu gice

6. Vuslatı şemʻini çün yakmadı ol yâr gelüp
Fürkati nârına ʻAvni yüri sen yan bu gice

7. Bu kelâm ile Nizâmî işidürse sözüñi
İlteler saña hased Saʻdî vü Selmân bu gice

---

1 (68). AE. nüshasında yer almayan bu gazel Ali Emirî'nin istinsah ettiği Dîvân nüshasında (v.42/a) ve Hacı Kemâl'in *Câmiü'n-Nezair* adlı nazire mecmuasında bulunmaktadır (v. 326b).

68. ŞİİR

1. Gönül bu gece inleyip feryat ederse, şaşırmayın!.. Çünkü o ayartıcı dilber bu gece meclise gelmedi.

2. Gönül ta seher vaktine kadar zulmet içinde kalsa bunda şaşılacak ne var?.. Zira o, geceyi aydınlatan mum, bu gece karşımda (durup) yanmadı.

Sevgilinin hayali bir türlü âşığın gözünün önüne gelmeyerek onun gönlünü ayrılık ve gamların koyu karanlığında bırakmıştır. Şair, parlak, güzel yüzü ve düzgün endamı ile sevgilinin hayalini geceyi aydınlatan mum olarak tanımlıyor.

Dîvân şiirinin kabullerine göre, âşıklar sevgili ile birlikte olmanın neredeyse imkânsız olduğunu bilmekte ve onun hayali ile yetinmektedirler. Bu duygunun en yakıcı bir şekilde işlendiği örneklerden birisi Fuzûlî'nin ölümsüz eseri *Leylâ ve Mecnûn*'un şu beytidir:

Yandurmağuma yeter hayâlün
Yohdur mana tâkat-i visâlün[1]

Ey sevgili; benim ruhumu yakmak için hayalin yeter de artar bile... Çünkü senin visaline ermeye bende takat kalmamıştır...

İşte bu hayal bütün âşıkların kalbini ayrılık acısı, hasret, gam ve keder ile harap ederek mamur hâle getirmektedir. Âşıklar sevgilinin kendisi değil, hayalinin bile gönüllerine gelmesine karşılık canlarını vermeye hazırdırlar. 15. yüzyılın hanım şairlerinden Mihrî bu duyguyu bir terkib-bendinde şöyle dile getirir:

1 *Leylâ ve Mecnûn*, by. 2693.

Geldügince cân tenden karşu çıksa tañ mıdur
Milket-i dilde hayâlün oldı çün sultân ana

Ey sevgili; hayalin gönlümün ülkesinde sultan oldu. Geldiğinde canım onu karşılamak için çıkarsa buna şaşılır mı?

Ancak sevgilinin hayali âşığın gönlüne gelse de, orada fazla kalmaz ve hemen kaçıp gider... Yine 15. yüzyılın büyük şairi Necatî de bir gazelinde bu duyguyu şöyle işlemiştir:

Gönül kasrına geldikce hayalün bir dem eglenmez
Sanasın kim od almaga gelür bu külbe-i gamdan

Ey sevgili; senin hayalin gönlümün köşküne geldiğinde bir an bile orada kalmaz... Sanırsın ki, bu gam kulübesinden ateş almaya gelmiş...

3. Can bülbülümün ağlayıp inlemesine şaşmayın!.. Çünkü o, yüzü gül bahçesine benzeyen güzel sevgili, bu gece (yanımıza) gelip de (bir türlü) gülüp eğlenmedi.

4. O salınan servi (gibi güzel sevgilim) gelip de bir türlü yanımca yürümedi... (Bu yüzden), gözlerim bu gece kan ve gözyaşı (seli) akıtıp durdu.

5. Ey saki; üzüntülerimizi gidermek için kadehleri (art arda) sun!... Çünkü sevgilimiz bu gece, verdiği (vuslat) sözünde durmadı.

6. Ey Avnî; mademki o sevgili gelip de vuslatının mumunu yakmadı; o halde, bu gece, var, sen de onun ayrılığının ateşine yan!

7. (Ey Avnî, senin) bu söyleyiş inceliği ile yazılmış güzel şiirlerini Nizami işitecek olursa, Sadi ve Selman (hemen) bu gece sana haset ve kıskançlıklarını iletirler.

Nizamî-i Gencevî, Şeyh Sadî-i Şîrazî ve Selmân-ı Savecî, İran'ın büyük şairleridir. Dîvân şairleri bu üç büyük şairi üstat kabul etmişler; onların şiirlerini taklit etmeye, onlara nazireler söylemeye ve onlar gibi eserler vermeye çaba göstermişlerdir. Avnî kendi

şiirlerinin değerinden bahsederken o yıllarda çoktan vefat etmiş bulunan bu üç büyük ustanın, şiirlerinin güzelliğinden haberdar olsalar, mezarlarında bile onu kıskanacaklarını ve hatta rüyasına girerek manevi âlemde ona kıskançlık ve hasetlerini ileteceklerini söyleyerek mübalağa yapmaktadır.

68[1]

1. Is it so strange if, tonight, the heart wails and moans? That seditious heart-stealer hasn't come to the gathering tonight.

2. Is it odd if the heart writhes oppressed till dawn? The candle that lights the night has not been burning for me tonight.

By not appearing to the lover's eye, the image or vision of the beloved has cast the lover's heart into the black darkness of separation and pain. The poet here likens this image or vision - in terms of its brightness and straight stature - to a candle lighting up the night.

In classical Ottoman poetry, the lover is well aware that it is virtually impossible for the beloved to actually appear before him, and so must content himself with the mere mental image or vision of the beloved (*cf.* #12/2, #23/5, #39/5, #50/5). One of the most striking expressions of this sentiment is found in the poet Fuzûlî's immortal work, *Laylā and Majnūn* (*Leylâ ve Mecnûn*):

To burn me just your image will do
I lack the strength to unite with you

Yandurmağuma yeter hayâlün
Yohdur mana tâkat-i visâlün[2]

1 This ghazal is not found in the ae manuscript copy; it is found in Ali Emirî's edition of Mehmed II's collected poems (v. 42a.) as well as in Hacı Kemal's *Câmiü'n-Nezâir* collection of parallel verse (v. 326b).

2 *Leylâ ve Mecnûn*, l. 2693.

It is precisely this image or vision of the beloved that ravages the lover's heart with the anguish of separation. The lover is fully prepared to give his life not just for the actual beloved, but even for just the beloved's image. The 15th-century female poet Mihrî expresses this sentiment as follows:

Is it so strange if my soul leaps from my skin in welcome
To your image that is the sultan of my heart's domain?

Geldügince cân tenden karşu çıksa tan mıdur
Milket-i dilde hayâlün oldı çün sultân ana

However, even if the image of the beloved does appear in the lover's heart, it never tarries there, but always immediately flees. In one of his ghazals, the great 15th-century poet Necâtî expresses this sentiment in the following terms:

Your image comes to my heart's pavilion but doesn't stay
You'd think it came to this shack of pain just to get some fire

Gönül kasrına geldikce hayâlün bir dem eglenmez
Sanasın kim od almaga gelür bu külbe-i gamdan

3. Is it strange if my heart's nightingale weeps? That rosegarden face hasn't come to smile and sport tonight.

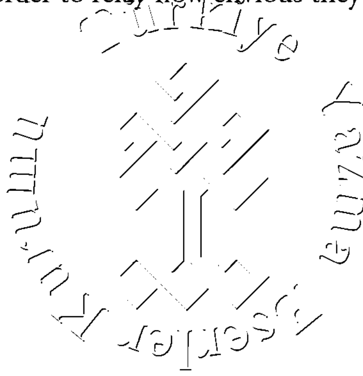
4. That swaying cypress hasn't swayed toward me. My tears of blood sway down my cheeks tonight.

5. Hey cupbearer! bring a cup to chase away troubles! For our heart-stealer has broken a promise and a vow tonight.

6. Avnî, your love hasn't come to light union's flame, so go light separation's flame tonight.

7. If Nezami hears the eloquence of your words, Sadi and Selman will let you hear of their envy tonight.

Nezāmī of Ganja, Sadī of Shiraz, and Salmān Sāwajī are all important Persian poets who were accepted as masters of the art by Ottoman poets, who imitated their work, wrote parallel poems (*nazîre*) using the same rhyme and refrain, and expended a great deal of effort to produce works as great as theirs. In this couplet, Avnî uses hyperbole (*mübalâğa*) to say that, if these three great poets - all long dead by his time - knew of the beauty of his poetry, they would turn in their graves with envy and would even come to him in his dreams in order to relay how envious they were.



Yâ

69[1]

1. Sâkî pür eyle câm-ı şerâb-ı mugânei
Ma'mûr kıl harâba varan kâr-hânei

2. Ey pîr-i deyr ehl-i harâbâtı mahrem it
Keşf eyle bâde sırrını terk it behânei

3. Bî-hodluk itseler eger esrâr-ı câm ile
Mest eyle sunmağ ile mey-i bî-hodânei

4. Ol mey ki levh-i dilden ala şüst ü şûy ile
'Ayş-ı mugânei vü cefâ-yı zemânei

5. Gör mey ferâğını nazar it sakf-ı deyre kim
Nâr-ı Kelîmden diler iseñ zebânei

6. 'Avni o bezme varmağa lâyık degülse ger
Men' itmeñüz ki bâri öpe âstânei

1 (69). AE /21b.

69. ŞİİR

1. Ey saki; kadehi Zerdüşt ateşi gibi kıpkırmızı şarapla (hiç durmadan) doldur da, (gönlümüzün) harap olmaya yüz tutan şu binasını mamur kıl!

Tasavvufun semboller dünyasından beslenen dîvân şiirinin mecazlar sistematiği içerisinde "şarap-aşk" ilişkisinin oldukça önemli bir yeri vardır.

Avnî'nin bu beytinde de "*şarap*" önce "*aşk*"ın mukabili olarak kullanılmış ve daha sonra da, "aşk-mimar" benzerlik ilişkisinden hareketle mimara teşbih edilmiştir. Bilindiği gibi, klasik edebiyatımızın anahtar kavramlarından biri olan "aşk"ın benzetilenleri arasında "mimar" unsuru önemli bir şekilde öne çıkar. "Aşk", ayrılık (hicran) ile yıkılmış olan âşığın gönlüne mimar gibi gelir ve onu imar eder.

Avnî "*sakî*" sembolü altında sevgiliye, Tanrı'ya veya mürşide seslenerek, kalbinin kadehini aşkın ateş gibi yakıcı şarabı ile tamamen doldurmasını istemektedir. O zaman gönlünün harap olmaya yüz tutmuş binası mamur hâle gelecek ve yıkılmaktan kurtulacaktır.

Avnî Dîvânı'nda "aşk (şarap) ve mimar" ilişkisi ile ilgili olarak ayrıca 21. şiirin 3.; 33. şiirin 2. ve 57. şiirin 4. beyitlerinin izahlarına bakılabilir.

2. Ey kilise(ye benzeyen meyhane)nin yaşlı keşişi (durumundaki meyhaneci;) meyhane düşkünlerini kendine mahrem et de, bahaneleri bir kenara bırakıp, şarabın sırrını onlara açıkla!

Avnî bu beyitte de yoğun şekilde tasavvufi mecazlar kullanmıştır. "*Pîr-i deyr*", kilisenin yaşlı papazı demektir -ki, realitede meyhaneciye tekabül eder- ve bununla tekkede irşat makamında bulunan şeyh kastedilmiştir. Yahut bütün dünyanın tapınağa benzetilmesi durumunda da, "*pîr-i deyr*" Tanrı'yı anlatır. Meyhane demek olan "*harâbât*" ile tekke anlatılmak istendiğine göre, "*ehl-i harâbât*" (meyhane düşkünleri) ile de ilahi aşkı tahsil etmek için seyr ü süluka giren tekke ve tasavvuf yolu yolcuları kastedilmektedir. Tarikat pîrinden veya Tanrı'dan açıklaması istenen "*bâde sırrı*" ise varlığın oluşumunun sebebi, zaman ve mekânın var oluşunun esası olan "aşk"tır. Şair, Tanrı'dan, kullarını kendine yakınlaştırarak kalplerine ilham vermesini ve onları varlığın aslı olan ilahi aşk hususunda bilgi sahibi kılmasını dilemekte; bu arada da kendisinin aşk coşkunluğu ve yakîninin artırılmasını istemektedir.

3. Eğer (onlar), bu (açıklayacağın aşk) şarabının sırları yüzünden coşarak kendilerinden geçecek olurlarsa; insanı kendinden geçiren şarabı sunarak onları mest eyle!

4. O şarap ki; gönül aynasını yıkayıp temizleyerek, oradan, ateşperestler gibi sürdürülen zevk ü sefa âlemleri ile zaman ve zamane insanlarının cefa ve eziyetlerini(n izlerini) giderir.

"*Ayş*" yaşama, yeme içme, eğlence, zevk ü safa demektir. Tasavvufta ise "Hak ile üns hâlinde olmaktan hâsıl olan haz, bu hazzın şuuruna erme ve onu idrak etme" anlamına gelir. "*Mugâne*" de "ateşperestçe, Mecusi gibi" demektir ve "*ayş-ı mugâne*" tamlaması içerisinde, gece gündüz yiyip içerek, zevk ü safa ile sürdürülen süfli bir hayat anlayışını yansıtır. "*Şüst ü şûy*" da "yıkama, temizleme" anlamında olup, tasavvufta; 1) kusurdan ileri gelen düşünceleri kaldırıp atma, 2) âşık ile maşukun safası demektir. "*Cefâ*", lügatte "ayrılık acısına düşürme, uzak ve soğuk durma, vefasızlık, eziyet, incitme, haksızlık" anlamlarına gelip, tasavvufta ise "salikin gönlünü marifet ve temaşaya kapatması" hâlini karşılar. Bütün bu

izahlardan sonra, beyitte mecazî ifadelerle verilmek istenen mesajı şöylece özetleyebiliriz: - Metinde insanı mest eden bir şarap "*mey-i bîhôdâne*" olarak tavsif edilen- ilahi aşk ve coşkunluk; gönül aynasını dünyevi zevklerin, zamanın ve zamane insanlarının kalbi marifet ve temaşadan uzaklaştıran cefasının etkilerinden temizler ve âşık (kul, mürit) ile maşuk (Allah) arasındaki safayı gerçekleştirir.

5. Musa Kelimullah'ın (Tur-ı Sina'da gördüğü Tanrı) ateşinden bir yalım almak istersen (veya onun ilahi bir mucize olarak, o ateşin yanında Tanrı ile konuştuğu gibi, dile gelip olağanüstü sözler söylemeyi dilersen; içi) kilise (mahfili gibi, kandillerle donanmış olan meyhane) nin üst katına nazar et de, orada şarabın (kadehlere) nasıl boşaltıldığını gör!..

Bu beyti doğru anlayabilmek için, izah edilmesi gereken birçok husus bulunmaktadır.

İkinci mısradaki "*sakf-ı deyr*" terkibi aslında "kilisenin tavanı, çatısı veya sofası" anlamındadır. Ancak, daha önceki beyitlerde de temas edildiği gibi, "*deyr*" yani tapınak, kilise, manastır ile kastedilen, hakiki anlamda "meyhane"; mecazî anlamda ise "insaniyet âlemi, arif ve evliya meclisi, tekke ve kâmil, arif mürşidin ilahi aşk, şevk ve marifetle dolu kalbi"dir.[1] "*Deyr*"e "meyhane" anlamı verildiği takdirde, "*sakf-ı deyr*" tamlaması da "meyhanenin çatısı, tavanı veya sofası" demek olur. Bu ise, meyhanelerin orta yerinde bulunan sahanlığı, itibarlı müşterilerin ağırlandığı bir üst katı yahut birkaç adım merdivenle çıkılarak bir kova yardımı ile ağzından kadehlere şarap boşaltılan büyük şarap fıçılarını akla getirmektedir. Nitekim, daha çok Çaylak Tevfik olarak anılan Mehmed Tevfik (1843-1893) *İstanbulda Bir Sene* adlı kitabında, İstanbul'un eski meyhanelerini anlatırken bu hususa değinir ve şu bilgiyi verir:

> "Gelelim fıçılara, küplere... Şaraplar kebir fıçılara konduğu gibi, büyük küplerde dahi saklandığından, meyhanelere humhane dahi

---

1 Bkz. Süleyman Uludağ, *age.* s.365 vd.

denir.... Bu fıçılar gayet büyük olduğundan, meyhane apostolları kovalarla şarap almak için ağızlarına merdivenle çıkarlar..." [1]

Yine aynı konu ile ilgili olarak Reşad Ekrem Koçu'nun *Eski İstanbul'da Meyhaneler, Meyhane Köçekleri* adlı eserinde şu bilgi bulunmaktadır:

"Bazı gedikli (meyhane)lerde itibarlı müşteriler için birkaç basamak merdivenle çıkılan balkonlar, "şirvan"lar bulunurdu. Bazısının da bir üst katı ve bu kat üstünde mükemmel döşenmiş odaları vardı..."

"Meyhanenin bir duvarı boyunca gayet büyük ve içlerinde cins cins şarap ve rakı bulunan fıçılar ve küpler dizilirdi. Öyle ki bu fıçıların kocaman tahta lülelerine merdivenle çıkılır ve kol gibi fışkıran içkiye çanak, bardak filân değil de kocaman kovalar, çamçaklar tutulurdu...."[2]

"*Ferâğ*" ise su ve şarap gibi mayi cinsinden şeylerin kaplara boşaltılması anlamındadır. Beyitte bu fiil "*mey ferâğı*" şeklinde geçmekte ve yukardaki izahlara uygun olarak, meyhane miçolarının merdivenle çıkarak, fıçının ağzından kova yardımı ile kadehlere şarap boşaltması hadisesine işaret etmektedir.

İkinci mısrada yer alan "*nâr-ı Kelîm*" tamlaması ise, "Kelimullah olan Hz. Musa'nın Tur dağında gördüğü ateş" demektir. Kur'an-ı Kerim'de anlatıldığı üzere[3], Hz. Musa, Medyen'den, annesinin bulunduğu Mısır'a doğru giderken yolunu kaybetmiştir. Ansızın Tur dağında uzaktan, ağacın yanında yanan bir ateş görmüştür. Hz. Musa, ailesine "*Bekleyin, eminim ki bir ateş gördüm. Belki ondan size bir yalım getiririm veya ateşin yanında bir yol gösterici bulurum.*" der. Oraya vardığında, kendisine (Allah tarafından) "*Ey Musa! Muhakkak ki ben, evet ben senin Rabbinim. Hemen pabuçlarını çıkar; çünkü sen, kutsal vadi Tuva'dasın!...*" diye seslenilir...

Klasik edebiyatımızın şairleri için en büyük kaynak olan Kur'an-ı

---

1 Mehmed Tevfik, *İstanbulda Bir Sene*, s.163-4.

2 Reşad Ekrem Koçu, *Eski İstanbul'da Meyhaneler, Meyhane Köçekleri*, s.7.

3 *Kur'an-ı Kerim*, Taha Suresi, 9-13.

Kerim'de geçen ve belki de en çok telmih konusu yapılan hadiseler bütünü, Hz. Musa'nın başından geçen olaylardır. Onun Kur'an'da zikredilen veya Tevrat'ta anlatılan kıssalarının hemen hemen tamamı, değişik vesilelerle konu edinilmiş, bunlar dîvân şiirinin zengin mecazlar hazinesi içerisinde belki de en önemli yeri almıştır.

İşte Avnî'nin bu beytinde de "*nâr-ı Kelîm*" terkibi ve "*zebâne*" sözcüğü, Hz. Musa'nın bu kıssasına telmihte bulunmakta, bir taraftan da tasavvufi bağlamda derin ve zengin bir anlam dünyasının kapısını aralamaktadır. Bir kere "*nâr*" (ateş), klasik edebiyatımızın teşbih ve istiare sistemi içerisinde -renk ve etki yönü ile- şarabı hatırlatırken; tasavvufta da (mecazen) aşkı, sevgi hararetini, muhabbet alevini ve aşk ateşini anlatır.

"*Zebâne*" ise hem "ateş yalımı, alev"; hem de "dil, lisan, konuşma özelliği, lügat" manalarına gelir ve beyitte, bir taraftan Hz. Musa'nın Tur dağında gördüğü ateşi ve o ateşten almak istediği yalımı; diğer taraftan da Hz. Musa'nın Tanrı ile gerçekleştirdiği söyleşiyi çağrıştırır.

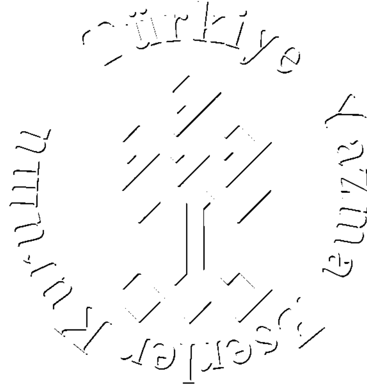
Şair, meyhanenin üst tarafında büyük fıçının ağzından kadehlere şarap boşaltılması işlemini yahut üst katta şarap içilmesini, Hz. Musa'nın Tur'da gördüğü ateşten bir alev yalımı almasına benzetmekte, aynı zamanda da Hz. Musa gibi, Tanrı ile sırdaş hâle gelerek ilahi sırlara vakıf olmanın ancak o şarabı -ki bu, ilahi aşktır- içmekle mümkün olabileceğini anlatmaktadır. Avnî, burada meyhaneyi veya orada bulunan büyük şarap fıçısını da, dolayısıyla, "*Tûr-ı aşk*" (aşk Turu) olarak tanımlamaktadır. Fâtih Sultan Mehmed bu benzetmeyi 52. şiirinin 2. beytinde de doğrudan doğruya kullanmıştır:

Hum-ı meyden götüri 'âlemi seyrân edelim
Tûr-ı 'ışka çıkalım yine münâcât edelim

(Gelin ey dostlar); şarap küpünden (kadeh kadeh götürerek) bütün bir âlemi seyran edelim; (böylelikle) aşkın Tur dağına çıkarak, yine (Tanrı ile) fısıldaşalım, gizli gizli söyleşelim.

6. (Ey dostlar,) Avnî her ne kadar o (aşk şarabının içildiği meyhane) meclisine katılmaya layık değilse de, bari engel olmayın da, eşiğine yüz sürüversin.

Metinde geçen "*âstâne*", "kapının eşiği" demekse de "dergâh" ve "tekke" anlamına da gelir. Eşik öpmek, eşiğe yüz sürmek ise tekke adabındandır. Tekke müdavimleri ve dergâhın bağlıları buralara girerken kutsal sayılan eşiği öperler.



69

1. Hey cupbearer! fill the cup with Zoroaster's fiery wine and restore this building on the verge of ruin!

The relationship between wine and love occupies an important place in the figurative system of classical Ottoman poetry, nourished as it is by Sufi symbolism.

In this couplet, "wine" (*şarâb*) is used first as an equivalent for love, and then, in the second hemistich, is compared to an architect, drawing on the likening of love to an architect that was common in classical Ottoman poetry and that Avnî uses elsewhere as well (*v.* #21/3, #33/2, #57/4, #65/1). Love, like an architect, comes to the building that is the lover's ruined heart and restores or rebuilds it.

Calling out to the "cupbearer" (*sâkî*) - a symbol used to represent the beloved, God, or a spiritual master - Avnî asks that the cup of his heart be filled with the burning wine of love. Only then will the heart that is falling into ruin be built up again and saved from complete destruction.

2. Hey church elder! make the ruined taverngoers your confidants – stop making excuses and reveal the secret of wine!

In this couplet, Avnî uses an abundance of Sufi tropes. By the "church elder" (*pîr-i deyr*) - which in fact corresponds to the tavernkeeper - is meant a Sufi shaykh who guides disciples on the spiritual path. Alternatively, the "church elder" might also refer to God insofar as the entire world can be likened to a temple or "church". The "tavern" (*harâbât*) refers to the dervish lodge, and so by the "taverngoers" (*ehl-i harâbât*) is meant the spiritual wayfarers

who have come to the lodge to embark on their journey in and toward divine love. As for "the secret of wine" (*bâde sırrı*) that is to be imparted by the shaykh or by God, it is a trope for love, which is the effective cause of creation and the foundation supporting the existence of time and space. Thus, in this couplet, the poet is asking God to bring His servants close and inspire their hearts, and he is requesting that they be made privy to the secret of divine love, which is the reality of creation; at the same time, he is asking that his ecstasy and knowledge be increased.

3. If they lose themselves in ecstasy from the secrets of wine, give to them of the ecstatic wine and make them drunk!

4. That is the wine that wipes clean the tablet of the heart and takes away torment with pagan pleasures.

The word *'ayş* - here translated as "pleasures" - means literally "living", "eating and drinking", "enjoyment", and "pleasure"; in Sufism, it refers to the fully conscious joy that results from dwelling in the truth of God. The word *mugâne* - translated here as "pagan" - means literally "related to Zoroastrianism or fire worship". Thus, the phrase "pagan pleasures" (*'ayş-ı mugâne*) reflects a base understanding of life, a life given over to constant consumption and perpetual pleasure. The phrase "wiping clean" (*şüst ü şûy*) has two meanings in Sufism: (1) the removal of thoughts that result from flaws or faults; and (2) the joint delight of the lover and beloved. The literal meanings of *cefâ* - here translated as "torment" - encompass concepts such as "experiencing the pain of separation", "remaining distant and cold", "infidelity", "cruelty", "offense", and "injustice", but in Sufism the term is used to refer to the closing off of the wayfarer's heart to wisdom and witness.

Keeping all of these definitions in mind, the couplet's figurative meaning can be summarized as follows: The wine defined in the previous couplet as an "ecstatic wine" (*mey-i bî-hodâne*; lit. "wine that

takes one out of oneself") cleanses the drinker of the torment that distances the mirror or "tablet of the heart" (*levh-i dil*) from divinely inspired wisdom and witness and thus establishes a relationship of joy between the lover (*viz.* the servant of God, or the disciple) and the beloved (*viz.* God, or the spiritual guide).

5. Come and see how the wine is poured out at the ceiling of the church if you want to take a tongue of flame from the fire of the Speaker!

A full understanding of this couplet calls for an explication of a number of its different elements.

The phrase "the ceiling of the church" (*sakf-ı deyr*) refers literally to a church's roof, ceiling, or upper gallery. However, in the previous couplets the "church" has been established as signifying the tavern, whose figurative meaning is "the world of human beings; a gathering of wise men and saints; the heart - replete with divine love, longing, and wisdom - of the perfect and wise disciple of a dervish lodge".[1] If the "church" in fact signifies the tavern, then the phrase *sakf-ı deyr* comes to mean "the tavern's roof, ceiling, or upper gallery". This, in turn, brings to mind either the tavern's centrally located seat of honor or upper floor, where honored guests would be seated (*cf.* #41/5, #54/2), or the large casks of wine used to fill small buckets with wine for distribution and reached by means of a small set of steps. In his book *İstanbulda Bir Sene* ("A Year in Istanbul"), the writer Mehmed Tevfik (1843–93) - better known as Çaylak Tevfik ("Tevfik the Naive") - mentions this while discussing Istanbul's old taverns:

> And as for the barrels and jugs [...] just as wine would be put in large barrels, so would it also be stored in large jugs, and for this reason taverns were also known as "barrelhouses" [*humhâne*]. [...] As these barrels were very large, the tavern's wine boys would get up to the taps on small steps, where they would put the wine in pails

---

1 Süleyman Uludağ, *op. cit.*, p. 365 *ff.*

[...].[1]

Similarly, Reşad Ekrem Koçu says the following in his book *Eski İstanbul'da Meyhaneler, Meyhane Köçekleri* ("Taverns and Tavern Dancers in Old Istanbul"):

> For some of the more esteemed frequenters of the [tavern], there would be terraces or *şîrvân*s reached with a few steps. Some [of the taverns] also had an upper floor and, on this floor, very finely decorated rooms. [...]
>
> Along one wall of the tavern would be ranged very large jugs and barrels with a great variety of wines and *rakı*s inside. These barrels' huge wooden taps were reached by means of steps, and the drink that spurted out [from them] as thick as an arm would be caught not in bowls, glasses, etc., but in massive buckets and scoops. [...][2]

As for the word *ferâğ* - translated here as "poured out" - it signifies the pouring of water or fermented beverages into cups or vessels. In the couplet, it is specified as "the pouring of wine" (*mey ferâğı*), and refers to the wineservers' pouring wine into cups from the buckets they have filled at the tavern's large barrels.

In the second hemistich, the phrase "the fire of the Speaker" (*nâr-ı Kelîm*) refers to the fire seen by Moses on Mount Sinai; one of Moses' epithets is "the One who Spake with God" (*Kelîmu'l-lâh*) owing to the fact that he is said to have spoken with God on Sinai. The story is told in the Qur'ān 20:9–13:

> Hath there come unto thee the story of Moses? When he saw a fire and said unto his folk: Lo! Wait! I see a fire afar off. Peradventure I may bring you a brand therefrom or may find guidance at the fire. And when he reached it, he was called by name: O Moses! Lo! I, even I, am thy Lord, So take off thy shoes, for lo! thou art in the holy valley of Tuwa. And I have chosen thee, so hearken unto that which is inspired.[3]

---

1 Mehmed Tevfik, *İstanbulda Bir Sene*, pp. 163–4.

2 Reşad Ekrem Koçu, *Eski İstanbul'da Meyhaneler, Meyhane Köçekleri*, p. 7.

3 Translation by Muhammad Marmaduke Pickthall.

The Qur'ān is the source most commonly alluded to in classical Ottoman poetry, and the Qur'ānic stories relating to Moses are among the most frequently used, with almost all of them having been used or alluded to at one time or another with various purposes, thus greatly enriching the stock of figures in the Ottoman poetic tradition.

In this couplet, both the phrase "the fire of the Speaker" and the word "flame" (*zebâne*) are allusions to this particular story of Moses, and open the door to a world of rich and profound Sufic meaning. The word "fire" (*nâr*) is, in classical Ottoman poetry, a trope for wine owing to their shared red color and "burning" effect; while, in the Sufi conceptual system, fire signifies love and the heat or passion of love. The word *zebâne* - translated here as "tongue of flame" - can mean not only "a flame", but also "language, the power of speech"; it thus signifies, on the one hand, the flame seen and taken by Moses on Mount Sinai, and, on the other hand, the speech that passed on Sinai between Moses and God.

Here, then, the poet likens the act of pouring wine into cups from the tavern's large barrels - or, alternatively, the drinking of wine on the tavern's upper floor - to the taking by Moses of the flame seen on Mount Sinai. What this signifies is that, just as was the case with Moses, it is only possible to become the confidant of God and gain an awareness of divine secrets by drinking the wine that is divine love. The wine barrels are thus used as a trope for "the Sinai of love" (*Tûr-ı 'ışk*), a concept expressed directly in #53/2:

Let's quaff a row of cups and travel the world round
Let's climb love's Sinai and speak with God without a sound

Hum-ı meyden götüri 'âlemi seyrân idelüm
Tûr-ı 'ışka çıkalum yine münâcât idelüm

6. Though Avnî may not be worthy of going to such a gathering, don't hold him back, but let him kiss the threshold.

The word "threshold" (*âstâne*) signifies, on the figurative level, the dervish lodge. Kissing or bowing before the threshold is a custom of the lodge: those who enter the lodge, as well as those who are resident, bow and kiss the lodge threshold, which is considered sacred, whenever they enter.

70[1]

1. Yime dilberler gamın ey dil ki zâr eyler seni
   Ger ʻazîz-i ʻâlem iseñ dahi hâr eyler seni

2. Ger siyeh kâküllerüñ sevdâsın eylerseñ heves
   ʻÂlem içinde perîşân-rûzgâr eyler seni

3. Yüz sürem bir şehsüvâruñ atı izine dime
   Dahi gerdine erişmedin gubâr eyler seni

4. Dir imişsüñ yoluma cân virene rahm eylerem
   Bu söz ehl-i hüsn içinde şerm-sâr eyler seni

5. Eşk-i sîm ü rûy-i zerdin yoluña harc eyleyüp
   ʻAvni bir gün dôstum kendüye yâr eyler seni

1 (70). AE /21b.

70. ŞİİR

1. Ey gönül; sakın dilberlere (tutulup da) gamlarını yeme! Yoksa (bu gam) seni dermansız bir hâle düşürür de, dünyanın en aziz insanı bile olsan, iki paralık eder.

Avnî "*dilberler gamı*" ibaresini iki anlama gelecek şekilde kullanmıştır. "*Dilber gamı*" yakın anlamıyla sevgili yüzünden çekilen sıkıntı ve derdi ifade ederken; uzak anlamıyla da "esrar"ı anlatmaktadır. Şair "*dilberler gamı*" ibaresinin "esrar" anlamı ile iham-ı tenasüp yapmıştır. Beyitte bulunan "*zâr*" (zayıf, güçsüz, inleyen) ve "*hâr*" (hor, zelil, değersiz, iki paralık) sözcükleri de "*dilberler gamı*" ibaresinin "esrar" anlamı ile tenasüp oluşturmaktadır. Bilindiği gibi esrar düşkünleri yemeden içmeden kesilerek zayıflamaktadırlar. Ayrıca, eski anlayışta esrar içmek düşük insanların işi olup, insanlar arasında itibar kaybına neden olan bir fiil olarak kabul edilmektedir.

2. Eğer (o sevgilinin) siyah kâkküllerinin sevdası hevesine kapılacak olursan, (bu heves) seni dünyada perişan ve darmadağınık bir hâle düşürür.

3. Sakın, at binici bir güzelin atının izine yüzünü süreyim deme! O usta binici, daha başını toprağa koymadan, seni toz edip göğe savurur.

Metinde geçen "*şehsüvâr*", "*gerd*" (toz, toprak) ve "*yüz sürme*" unsurları birlikte düşünüldüğünde, beyitte, ilk görülen anlamdan farklı hususlar akla gelmektedir.

Klasik edebiyatın anlam ve kültür dünyası içerisinde "Tanrı-güneş-padişah-sevgili"den ibaret dörtlü sistem büyük önem taşır. Bu dört varlık, temel hususiyetleri ve sıfatları bakımından birbirlerine benzetilirler ve istiare unsuru olarak sık sık birbirlerinin yerine kullanılırlar.

Metinde, sevgiliyi anlatmak için seçilen "*şehsüvar*" bir taraftan güzellerin padişahı olan sevgiliyi anlatmakta; diğer taraftan da -dîvân şiirinde en çok geçen konulardan biri olan güneş-zerre ilişkisi çerçevesinde- Tanrı ve güneşi çağrıştırmakta; bunun tasavvufi mecazlar sistemi içerisinde aldığı anlama uygun olarak da, kulun fenafillah yolundaki yükseliş seyrini (seyr-i uruc) hatırlatmaktadır.

Güneşin harareti ile hava ısınınca, tozlar yerden yukarıya doğru yükselirler ve ışığın etkisi altında sanki güneşe doğru hareket ediyormuş gibi bir görüntü verirler. Eskiler bu hadiseyi zerrelerin güneşin cazibesine kapılarak ona doğru koşması şeklinde tefsir etmişler; buna bir de tasavvufi anlam yükleyerek, zerrelerin güneşe kavuştuğu ve hatta güneş olduğu gibi, aşk yolunda ilahi cezbeye kapılıp seyr-i uruca giren salikin de Tanrı'ya vasıl olup onda fena bulması hadisesine telmihte bulunmuşlardır.

Zerrelerin güneşe doğru yükseldikleri ve güneş oldukları düşüncesi ile ilgili olarak Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Tuhfetü'l-Uşşâk* adlı mesnevîsinin 1213. beyti örnek olarak gösterilebilir:

Zerre-veş raks-künân eyle bizi
'Işk ile mihr-i nihân eyle bizi

Sevgilinin ayağının veya atının ayağının toprağına yüz sürme motifi de dîvân şiirinde çokça rastlanan bir husustur. Burada, sevgilinin ayağı veya mahallesi toprağının sürme (kuhl) veya tutiya olarak düşünülmesi esastır. Sürme veya tutiya ise süs için göz kapakları içine çekilen siyahımsı veya lacivert bir tozdur. Isfahan sürmesi oldukça meşhur olduğu için klasik edebiyatımızda "kuhl-i Isfahanî" (Isfahan sürmesi) sözü çok geçer. Sürmenin, sıcak çöl ikliminde gözleri güneşin parlak ışıklarından koruduğu veya gözün görme kabiliyetini artırdığı söylenirdi. Hatta bazı sürmelerin birtakım acayip şeylerin görülmesine sebep olduğuna, bunu gözlerine çeken kişilerin bütün yıldızları kendi yerlerinde mükemmel bir şekilde gördüklerine ve yoğun cisimlere nüfuz ederek arkasındaki nesneleri

müşahede edebildiklerine inanılırdı.

İşte -padişah, güneş ve Tanrı gibi değerli olan- sevgilinin ayağının yahut mahallesinin toprağı bu düşünüş sistemi içerisinde bir nevi kutsallaşmakta ve ona yüz sürmenin -ki bu, ona karşı duyulan bağlılık, tazim, itaat ve sonsuz muhabbet ve aşk duygularının sembolüdür- can (gönül) gözünü aydınlattığı yani basireti artırdığı hususu vurgulanmaktadır. Can (gönül) gözü, gaflete düşmeden ve duygulara kapılmadan ileriyi ve gerçekleri isabetli olarak görme yeteneğidir. Ayrıca nuru ile aydınlanmış kalbin, nesnelerin hakikatini ve iç yüzünü görme gücüdür. Buna "kudsî kuvvet" de denilmektedir.[1]

Sürmenin (tutiya) basîret, görüş ve seziş gücü, kudsî kuvvet anlamında kullanımı ile ilgili olarak 15. yüzyılın güçlü şairi Tacizade Cafer Çelebi'nin şu beyti örnek gösterilebilir:

Ne meclis olur ki hâk-i pâki
Cân çeşmine 'ayn-ı tûtiyâdur

O nasıl bir meclistir ki; ayaklarının temiz toprağı can gözünün sürmesi gibidir.

Bütün bu izahların ışığı altında beyti tasavvufi çerçevede şöyle anlayabiliriz:

" *(Ey hakikat yolcusu,) o mutlak güzellik padişahı Tanrı'nın yoluna baş koyar ve ona ulaşma yolunda -her türlü dünyevi bağlantılardan kendini uzak tutup- bütün varlığını uğrunda feda edecek olursan; o padişah, daha sen buna niyetlenir niyetlenmez gözünün önüne gaybın bütün güzelliklerini açarak sana eşyanın hakikatini gösterip seni kendi yoluna kılavuzlar ve zerrelerin güneşe çekilişi gibi, hızla kendine yükseltir.* "

---

1 Süleyman Uludağ, *age.* s.86.

4. (Ey sevgili,) "Yoluma can verenlere acıyorum." diyormuşsun... (Korkarım ki), bu söz seni güzeller arasında mahcup duruma düşürür!

Bu beyit de iki anlama gelecek şekilde nazmedilmiştir. Bu çift anlamlılık "*ehl-i hüsn*" terkibinin taşıdığı iki farklı anlama paralel olarak ortaya çıkmaktadır. "*Ehl-i hüsn*" terkibi "güzellik sahipleri", yani "güzeller" anlamına geldiği gibi; "güzellikten anlayanlar"ı, yani "âşıklar"ı da karşılamaktadır. Bu terkibin her iki anlamına uygun olarak beyit şu farklı anlamları kazanır:

"*Ehl-i hüsn*"ün "güzellik sahipleri, güzeller" anlamına göre:

"Yoluma can verenlere acıyorum." diyormuşsun... (Korkarım ki), âşıklara eziyet ve cefa etmek, şanından olan güzeller, bu sözünden dolayı seni kınarlar ve bu merhametin yüzünden onların arasında mahcup duruma düşersin..."

Aynı terkibin "güzellikten anlayanlar, âşıklar" anlamına göre:

"Ey sevgili, "Yoluma can verenlere acıyorum." diyormuşsun... Dikkat et, sonra söz verdiğin hâlde bu merhametinin gereğini yerine getiremez, âşıklara vuslatının nimetini tattırmaz, böylelikle sözünde duramamanın utancını yaşarsın!.."

5. Ey sevgilim; bu Avnî gözyaşlarının gümüşü ile, (sararmış) yüzünün altınını yoluna harcayarak bir gün mutlaka seni kendine yâr edecektir.

70

1. Heart, do not agonize over heart-stealers, or agony will wear you thin with despair and, be you the most valued person in the world, make of you a worthless wretch.

Here, Avnî uses the expression *dilberler gamı* - translated here as "agonize over heart-stealers" but literally meaning "the agony caused by heart-stealers", with two possible meanings. The primary meaning is the more literal one; namely, the pain and agony caused by the beloved. The secondary meaning is the phrase's use as a term for opium. With this second possible meaning, the poet is using the rhetorical device known as *îhâm-ı tenâsüb*, leaving the reader in doubt as to which of the possible meanings is being employed. The words *zâr* ("thin, weak") and *hâr* ("worthless") exist in a relationship of congruity (*tenâsüb*) with the meaning of *dilberler gamı* as "opium", inasmuch as opium is a narcotic that makes the addict thin and weak and causes him to lose the respect of society.

2. If you are caught in desire for those black locks, in this world it will make of you a wretched thing.

3. Do not say, "Let me bow down in the tracks of a master rider's mount"! Before you can reach the dirt, that rider will scatter you like dust.

Here, considering the words "master rider" (*şehsüvâr*) and "dirt" (*gerd*) and the phrase "bow down" (*yüz sürme*) as being all of a piece results in a set of associations wholly different than is apparent at first sight.

In classical Ottoman as well as Persian poetry, the matrix consisting of God, the sun, the sultan, and the beloved is a highly important one. These four concepts are all compared to one another

in terms of their qualities and characteristics and are frequently used as tropes for one another. In the text, the word *şehsüvâr* ("master rider") is used to refer to the beloved: on the one hand, this is the beloved who is the sultan or ruler of beautiful beloveds; on the other hand, and taking into account the frequent use in Ottoman poetry of the relationship between the sun and a grain of dust that can be seen only when struck by the sun's rays, the word also brings to mind both God and the sun. At the same time, when considered in connection with the figurative conceptual system of Sufism, the word is reminiscent of the Sufi wayfarer's road of ascent toward God (*seyr-i 'urûc*; *v.* #53/2 and *cf.* #8/2, #56/5) to achieve the annihilation of the self in the divine presence (*fenâ fi'l-lâh*).

Dust seems to rise from the ground when the air is warmed by the sun's heat, thus giving the appearance that it is rising toward the sun under the influence of the light. In the past, the explanation given for this was that the grains of dust were attracted to the sun and would thereby rush toward it. In Sufism, this belief was used to form a spiritual comparison often alluded to in poetry: just as the grains of dust would join with the sun and disappear, so would the spiritual wayfarer on the road of ascent eventually achieve union with God by means of an annihilation of the self in the divine presence.

Couplet 1213 from Gelibolulu Mustafâ Âlî's work *Tuhfetü'l-'uşşâk* ("Gift for the Lovers") can be given as an example of this notion that grains of dust would rise to and join with the sun:

Like a dust mote make dancers of us
With love make a secret sun of us

Zerre-veş raks-künân eyle bizi
'Işk ile mihr-i nihân eyle bizi

The motif of the lover bowing down before or even rubbing his face in the dirt at the feet of the beloved or the beloved's horse

is a very common one in classical Ottoman poetry. The basis of this is the idea of this dirt being used as kohl (*kûhl*) or collyrium (*tûtiyâ*) for the eyes (*cf.* #12/4, #33/1, #51/5, #63/1, #72/1). Kohl or collyrium is a blackish or dark blue powder spread on the eyelids. As kohl originating in Isfahan was especially well known, the phrase "kohl of Isfahan" (*kûhl-ı İsfahânî*) was rather frequently used. It was said that kohl could strengthen the power of vision and that it was useful in protecting the eyes from the sunlight in a desert climate. In fact, it was even believed that certain types of kohl could cause bizarre and wondrous things to appear, that anyone who applied it to their eyes would be able to see the stars with unprecedented clarity, and that putting kohl on one's eyes would even allow one to see through solid bodies.

With all this in mind, we see that the beloved is granted the same value as the sultan, the sun, and God, and that accordingly the dirt at the beloved's feet or at the feet of the beloved's horse or in the vicinity of the beloved's home is effectively sacralized, and that to bow down into it - an action that is a symbol of devotion, exaltation, obedience, and eternal love - is to emphasize the enlightenment of the soul or heart's eye, or the increase of the power of foresight. The soul or heart's eye is the power of accurately seeing the future and seeing the truth, without becoming negligent or giving in to passions. Similarly, the heart that has been lit with the divine light is the power of seeing the inner reality and truth of things; this is known as "the holy power" (*kudsî kuvvet*).[1]

The 15th-century poet Tâcîzâde Cafer Çelebi wrote the following couplet, which touches on the power of kohl to grant foresight and perception:

What gathering can there be whose purest dust
Is an eye of kohl for the eye of the soul?

1 Süleyman Uludağ, *op. cit.*, p. 86.

Ne meclis olur ki hâk-i pâki
Cân çeşmine ayn-ı tûtiyâdur

In the light of all this, Avnî's couplet can be interpreted within the conceptual system of Sufism as follows:

> O traveler on the road to truth! Should you be willing to give your life on the path to God, the sultan of absolute beauty, and, divorcing yourself from all worldly bonds, should you sacrifice your whole being to Him, then as soon as you have decided on such a path, God will open to you all the beauties of the hidden world to show you the reality of things, and will guide you on this path and, just as the sun draws motes of dust unto itself, He will speedily draw you up to Himself.

4. The beloved says, "How I pity those who give their lives chasing me!" Among the people of beauty, this remark is a cause for shame.

This couplet is also composed in such a way as to give rise to two different readings. This double meaning emerges from the two different significations of the phrase "the people of beauty" (*ehl-i hüsn*): this phrase can mean either "people who are beautiful" (*i.e.* beloveds) or "people who understand beauty" (*i.e.* lovers). Interpreting the couplet according to these two different meanings, respectively, the following readings emerge:

> 1) The beloved says, "How I pity those who give their lives chasing me!" But among the beautiful people whose work is to torture lovers, this statement will be seen as a mercy, and they will condemn you for it and cause you to feel shamed in their sight.
>
> 2) Your love says, "How I pity those who give their lives chasing me!" But be careful, for you will not be able to bring such a mercy to fruition or allow lovers to experience the blessing of union, and so in the end you will feel shamed for not keeping your word.

5. Spending the silver of tears and the gold of pale cheeks on you, Avnî will someday make you his love.

71[1]

1. Gör ol Türk-i Hıtâyî nûş kılmış câm-ı sahbâyı
Salar dil milketine türktâz-ı katl ü yağmâyı

2. Ruhı nâzüklük ile yele virmiş güller evrâkın
Kadi çâpüklük ile hâke salar serv-i ra'nâyı

3. Lebinden bûse men'ine çekerken gamzesi hançer
Kaçan mümkin durur dilden giçürmek bu temennâyı

4. Behâr-ı 'ârız-ı dilberde tâze güller açılmış
İderse n'ola bülbül gibi 'âşıklar temâşâyı

5. 'Aceb mi muğ-beçenüñ la'l-i cân bahşına cân virsem
Ki bu deyr-i kühenden taşra salmışdur Mesîhâyı

6. Harâbât ehlinüñ yanında çün bir cür'aya degmez
Yeridür âteşe salsam libâs-ı zühd ü takvâyı

7. Niçe pinhân idem kim âteş-i 'ışk u mey-i rûşen
Kılur izhâr çâk-ı sîneden her sırr-ı ahfâyı

8. Çıkar câm-ı Cemi 'Avni hazîneñden temâşâ kıl
Eger bilmek murâduñsa ke-mâ-hî kâr-ı dünyâyı

---

1 (71). AE /22a.

71. ŞİİR

1. O, Hıta ülkesinin (merhametsiz) Türk'üne (benzeyen sevgiliye) bakın ki; kan kırmızı şarabı içmiş, gönül ülkesine nasıl da ölüm ve yağma hücumları yapıyor!..

Bu beyitte sevgili, zalimliği, kendisini sevenlerine karşı takındığı merhametsiz tavırları ve hışımlı yan bakışının (gamze) kılıcı ile âşıkların kanını dökmesi gibi sebeplerle Hıta (Kuzey Çin) Türk'üne benzetilmiştir. Metinde geçen "*türktâz*" ibaresi de yine buna bağlı olarak "çapul, yağma için yapılan ansızın hücum, baskın" anlamında kullanılmıştır. Bu benzetmeye sebep olan hususlarla ilgili olarak Ahmet Talât Onay'ın *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* adlı kitabında şu bilgiler bulunmaktadır:

> "Acem edebiyatında Türk sözü dilber, kahraman, yiğit, zâlim mânâlarına kullanılmıştır....
>
> Türk, lügatte Tatar (Moğol) sınıfına derler. Bunlar (Tatarlar) zâlim, merhametsiz ve kan dökücü olduklarından İran şairleri bunları mahbuba benzetip Türk derler. Bazı Şirazlılardan işitilmiştir ki, Hülâgû askerinden çok kimse Şiraz'da yerleşip çoğaldı. Onların çocuklarına hakikaten Türk-i Şîrâzî demek uygundur. (Sûdî, Hafız Şerhi, I,53).
>
> Acem edebiyatında daha kimlere Türk denildiğini Tuhfe-i Vehbî şârihinin şu ifadesinden anlıyoruz: "Türk diyü Hıtâ ve Hoten ve deşt-i Kıpçak halkına derler ki, anların âdetleri yağma ve çapuldur. Bu memleketlere Türk derler. Bundan zâhir oldu ki, mahbuplar şîve vü naz ile âşıkların sabır ve kararını yağma ettikleri için Türk diye anılır olmuşlardır." (49).

Filozof Rıza Tevfik merhumun Türkler hakkındaki şu tarifi en mükemmel tariflerdendir: "Türkler, askerce ve cengâver yaşadıkları müddetçe dilâverâne ve merdâne güzelliğin -o zamana göre- mümkün örneğini arz ediyorlardı ve mağlup milletlerin hayranlıklarını

çekiyorlardı. Fârisî edebiyatında Türk kelimesi erkek güzeli karşılığı olarak kullanılmıştır." (Rıza Tevfik, *Kamûs-ı Felsefe*, 668)."[1]

2. (O sevgilinin) yanağı naziklikte gül yapraklarını havaya savurmuş; endamı ise (rüzgâr gibi) hafifçe akıp gitme işinde güzelim servi ağacını (utancından) topraklara salmıştır.

"*Yele vermek*" (havaya savurmak, rüzgârın önüne katmak) ifadesi deyim olarak da "(bir şeyi) savurmak, boşuna harcamak, ziyan etmek, değerini düşürmek" anlamlarına gelir. "*Hâke salmak*" ise "(bir şeyi) toprakta bırakmak, toprağa bağlı hâle getirmek" demektir.

Şair birinci mısrada sevgilinin yanaklarının naziklikte gül yapraklarının değerini düşürdüğünü söylerken, solan gül yapraklarının havada uçuşması hadisesini de hatırlatmakta ve hem iham, hem de hüsnütalil yapmakta; ikinci mısrada ise "sevgilinin uzun ve mevzun boyu cilveli ve edalı yürüyüşte, servi ağacını (bile utandırmış ve onu) toprağa salmıştır (toprakta yaşamaya mahkûm etmiştir)" diyerek hüsnütalilin bir başka örneğini vermektedir.

"*Toprağa salma*" mecazen de "ölüme mahkûm etme, öldürme, toza toprağa karıştırma, aşağılama" anlamlarına gelmektedir.

3. Hışımlı yan bakışı dudağından buse almayı engellemek için hançer çekmişken, insanın bu arzuyu gönlünden bile geçirmesi nasıl mümkün olabilir!

4. Sevgilinin yanağının bahar çiçekleri ile dolu bahçesinde taze güller açılmış... Âşıklar bülbül gibi (bu manzarayı) seyre dalarlarsa şaşılır mı!

5. (O) meyhaneci çırağının hayat bağışlayan lâl renkli dudağına canımı versem buna şaşılmaz... Çünkü (o dudaklar) Hz. İsa'yı (bile) bu köhne kiliseden dışarıya çıkartmıştır.

Dîvân şiirinde sevgilinin dudakları (yok denecek kadar) küçük

---

1 Ahmet Talat Onay, *age.*, s. 419-420.

oluşu, şarap gibi kırmızılığı, -buse yoluyla veya ağızdan çıkan vuslat vaadi ile- âşıklara hayat vermesi gibi özellikleri dolayısıyla Hz. İsa ile ilişkilendirilir. Bilindiği gibi, Hz. İsa daha annesinin karnında iken konuşmuş (sevgilinin yok kadar küçük olduğu hâlde konuşan dudakları); şarap Hristiyanlarca onun kanı olarak kabul edilmiş (sevgilinin şarap rengindeki dudakları) ve nihayet o, mucizevî nefesi, kutsal ağzı ve şifa veren elinin teması (mesh, Mesîh) ile ölüleri diriltmiş, hastalara şifa dağıtmıştır. (Sevgili de ağzından çıkacak bir vuslat vaadi ile âşıkların ölü kalplerine yeniden can verir ve onlara, kıyamette ölülerin diriltilmesi gibi, hayat verir).

Avnî, sevgilinin dudağı ile Hz. İsa arasında kurulan bu ilişkiyi -mübalağa yaparak- daha da ileri götürüyor ve sevgilinin dudaklarının mucizevî şekilde konuşma, ölüleri diriltme işinde Hz. İsa'yı bile kıskandırdığını söylüyor. Avnî'ye göre Hz. İsa sevgilinin dudaklarını kıskanmış ve -köhne kilise olarak tanımladığı- bu dünyayı terk etmiştir. Burada, Hz. İsa'nın Allah tarafından göğe çekildiği ve dördüncü kat semada yaşadığı yolundaki inanca telmihte bulunulmaktadır.

6. Sofuluğun ve koyu dindarlığın (gösteriş (riya) kumaşından yapılmış) elbisesi mâdemki meyhane düşkünlerinin yanında bir yudumcuk şaraba bile değmiyor; öyleyse, onu (meyhanede) ateşe versem yeridir.

"*Zühd*" dünya nimetlerini reddederek kendini ibadete verme, sofuluk demektir. "*Takvâ*" da yine sofuluk hâli olup, Allah korkusu ile, dinin yasak ettiği şeylerden kaçınma duygusudur. Bu iki kavram klasik edebiyatta kaba sofunun -sakal, sarık, cüppe, misvak gibi gösteriş alameti olan abartılı unsurlarla birlikte- ortaya koyduğu riya ve gösteriş hâlini anlatır. Zahit bu gösterişli giyimi ve koyu dindarca davranışları yüzünden riya, gösteriş ve sahtekârlık timsali olarak tanıtılır, olumsuz sıfatlarla eleştirilir ve hatta alaya alınır. Bunun karşısında, dünya nimetlerine sahip olma ve onları biriktirme

duygusuna kapılmayan, yarın endişesine düşmeyen, "ibnü'l-vakt" (zamanın, anın çocuğu) olarak gününü gün etmeye bakan, hoşgörülü rint tipi yüceltilir.

Avnî, beyitte, riyaya bulaşmış bu sofuluk duygusunu (zühd ve takva) elbiseye benzetmekte; harâbât (meyhane) sakinleri olan rintlerin bu zühd ve takva elbisesine kadehin dibindeki son yudum kadar bile değer vermediklerini söyleyerek, onu ateşe atmayı (yakmayı, yok etmeyi) düşünmektedir.

Ancak "*meyhane*" ve "*elbise yakma*" unsurları bir araya geldiğinde, şairin çok eskiden beri süregelen ve günümüzde de içkili eğlence mekânlarında rastlanan bir uygulamaya telmihte bulunduğunu hatırlatmak gerekmektedir. Bu uygulama, içki meclislerinde gömlek, elbise veya ceket yakma âdetidir. *Hâfız Dîvânı*'nı şerh eden Sudî, "şükrâne" adı verilen bu âdet ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

> "Acem bâde-nûşlarının (içki düşkünlerinin) adabındandır ki, iki dost arasında bir şeker-âb (dargınlık) vâki olsa, badehu sulh eyleseler, sulha tâlib olan kangısı ise, pîrâhenin (gömleğini) çıkarıp musâlaha şükrânesine (barışma şerefine) yakar."[1]

Şair Hayretî ve Mostarlı Ziyaî'ye ait şu iki beyitte de bu âdete telmih vardır:

Yandurur pervâne par par şem'a per pervâ yimez
Germ olup mey meclisinde sanki pîrâhen yakar

1 Sudî Efendi, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, c. I, s. 198.

Gönül pervâneyi bâl ü perin oda yakar sanman
Şarâb-ı aşkı mestidür yakar meclisde pîrâhen

7. Aşk ateşi ve şarabın parlaklığı göğsümdeki yaralardan bütün gizli sırlarımı açığa vurmuşken ben onları nasıl saklayayım!

8. Ey Avnî; eğer şu dünyanın işlerini bütün gerçeği ile bilmek istiyorsan, Cem'in kadehini hazinenden çıkart da seyret.

Bu beyitte de dîvân şiirinin vazgeçilmez hakikat-mecaz paralelliği kuralı kendini göstermektedir. Şairimiz usta bir dokumacı gibi bir kumaşın atkısı ve çözgüsü durumundaki söz ve anlam unsurlarını kullanıp kelimeler arasında muhteşem bağlantılar kurarak bize sanatın, sözün ve anlam güzelliğinin paha biçilmez ipek kumaşından nadide bir örnek sunmaktadır.

Beytin hakiki ve mecazî anlam katmanları aynı derecede kuvvetli söz ve mana unsurları taşımakta ve zengin çağrışımlara vücut vermektedir.

Beytin hakiki anlam boyutunda -kudretli bir sultan olarak- Avnî (Fâtih Sultan Mehmed), Cem'in -herşeyi gösteren- kadehi ("Câm-ı Cem") ve "hazine" baş rolü alan unsurlardır. Avnî (Fâtih Sultan Mehmed) kendine hitap ederek, "*Eğer dünyada meydana gelen olayların gerçek sebebini ve hikmetini öğrenmek istiyorsan, hazinende saklı bulunan Cem'in kadehini çıkartıp onu seyret!*" demektedir. Bilindiği gibi "*Câm-ı Cem*" yani Cem'in kadehi klasik şiirimizde yer alan İran kaynaklı çok sayıdaki efsaneden birisidir. Bu efsaneye göre, Câm-ı Cem, mitolojik İran hükümdarı Cem'in yedi madenden yedi kat göğe benzetilerek imal edilmiş sihirli kadehidir. Bunun bir adı da "*Câm-ı cihan-nümâ*"dır. Hâfız şârihi Sudî Efendi'ye göre bu Câm-ı cihan-nümâ, sultanların miras yolu ile sahip oldukları meşhur kadehtir. Büyük sultanlar, sahip oldukları bu kadeh vasıtası ile âlemin adalet, zulüm ve nizam ile intizamını ondan seyrederlerdi.[1]

1 Sudî Efendi, *age., c.* I, s. 43, 359.

Sudî, *"câm-ı Cem"* ve *"câm-ı cihan-nümâ"* ile ilgili şu tamamlayıcı malûmatı vermektedir:

> "Câm-ı Cem, Câm-ı cihân-nümâ, Câm-ı cihan-bîn bir kadehin ismidir ki, Cem'in zamanında hükemâ (filozoflar) peydâ eyledi (icat etti) ki, her kangı memleketin hâlini bilmek istese, ol kadehe nazar ederdi ve ol memleketin ahvâlini müşâhede eylerdi. Tâ Dârâ bin Behmen zamanına gelince... Dârâ fevt olunca (ölünce) Dârâb nâm oğluna -ki İskender-i Rûmî'nin ata bir karındaşı idi- miras yolu ile intikâl eyledi. İskender, babasının memleketinin yarısını istemek için asker çekince Dârâb, Câm-ı cihan-nümâ'ya bakıp İskender'in hâline ve hîlesine muttali olurdu. İskender de muzaffer olamazdı. Nihayet yanındaki âlimlere emretti: İskenderiye'de bir tepe üzerinde bir âyine vaz' eyledi ki yedi iklimi andan seyrederdi. Âyîne-i İskender budur."[1]

İşte Avnî (Sultan Fâtih), beyitte Câm-ı Cem'e temas edip bu kadehin kendi hazinesinde bulunduğunu söylerken, dolayısıyla da, kendisinin bu kadehe miras yolu ile sahip olan büyük sultanlar zincirinin son halkası olduğunu ima etmektedir.

Beytin mecazî anlam boyutuna gelince... Daha önceki beyitlerin izahı sırasında birçok kere belirttiğimiz gibi, klasik Türk şiirinde kelime ve kavramların hakiki anlamlarının dışında, büyük oranda tasavvufi meselelerin sembolleri hâline gelmiş bulunan mecazî anlamları da bulunmaktadır.

Dîvân edebiyatı vadisinde yazılmış bir şiiri anlamak demek, kelimelerin bu hakiki ve mecazî anlamlarını doğru tespit etmek ve bu kelime ve kavramların şiir içerisinde birbirleri ile kurulmuş bulunan çok yönlü ilişkilerin sistemine -dolayısıyla bu ilişkilerden telmih, iham (tevriye), tenasüp ve hüsnütalil yolu ile vücuda getirilen birden çok anlam katmanlarına- nüfuz etmek demektir.

Beyitte de bu husus kendini göstermekte ve beyit yukarıda izah etmeye çalıştığımız hakiki anlam boyutunun yanında, oldukça renkli bir mecazî (tasavvufi) mana boyutuna sahip bulunmaktadır.

1 Sudî Efendi, *age.*, c. I, 359.

"*Kadeh*" ve "*şarap*" tasavvufta ilahi aşkın; "*hazîne*" ise aşkın içinde tecelli ettiği (ve saklı bulunduğu) gönlün karşılığıdır. Metinde geçen "şarap kadehinin hazineden çıkartılıp seyredilmesi" ibaresi, aşkın gönülde saklanmayarak galeyana gelişi; düşünceyi, zihni ve duyguları kontrol etmeye başlayışı demektir. Bu durumda insan artık meydana gelen hadiselere çıplak aklın ve kuru mantığın penceresinden değil; sofilerin, varlığa vücut veren oluşun ta kendisi gözü ile baktıkları, aşkın çerçevesinden bakacaktır.

İşte Avnî beytin mecazî boyutunda, varlık ve oluşun izahı sadedinde sofilerce geliştirilen bu düşüncenin ışığı altında dünyaya bakıyor ve şöyle demek istiyor:

"Dünyaya aşk kadehinin penceresinden bakarsan, gelmiş geçmiş bütün olayların gerçeğini, zamanın- mekânın, varlığın-yokluğun, ezelin-ebedin, hayatın-ölümün ve Tanrı-âlem ilişkisinin bütün esrarına vakıf olur, böylece eşyanın hakikatine ulaşırsın."

71

1. See how that Turk of Cathay has drunk a cup of red wine and rushed forth to murder and plunder the land of the heart!

In this couplet, the beloved's cruelty, merciless attitude toward lovers, and indignant glance serves as the ground for likening the beloved to a Turk of Cathay, or northern China. It is in this connection that the word "plunder" (*türktâz*) is used, referring to a quick raid conducted for the purpose of obtaining booty. Ahmet Talât Onay's book *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* ("Tropes in Classical Turkish Literature") provides the following information regarding this comparison:

> In Persian literature, the word "Turk" was used to mean "beloved", "hero", "brave man", and "tyrant" [...].
>
> In its dictionary meaning, "Turk" refers to the Tatar (Mongol) group. As [the Tatars] were [seen as] cruel and merciless spillers of blood, Persian poets likened them to the beloved and called them "Turk". In Shiraz, it was said that many of Hulagu's soldiers had settled in the city and proliferated. Thus, it was appropriate to call their offspring and descendants "Turks of Shiraz".[1] (Sûdî, *Commentary on Hafiz*; I, 53)
>
> We can understand exactly who was called "Turk" in Persian literature from the following comment by the commentator of *Tuhfe-i Vehbî* ("Vehbî's Gift", a verse dictionary for teaching Persian to Turkish speakers): "'Turk' means those people of Cathay and of Hotan and of the Kipchak desert one of whose customs is raiding and

1 Translator's Note: This makes an oblique reference to a famous couplet in a ghazal by the Persian poet Hāfiz of Shiraz: "If that Turk of Shiraz should deign to take our heart into his hand / For his Indian-black mole I'll trade Bukhara and Samarkand" (*Agar ān Tork-e Shīrāzī be-dast ārad dil-e mā-rā / Be-ḥāl-e Hindū-yash bakhsham Samarkand o Bokhārā-rā*); *cf.* #78.

plundering. These lands are called 'Turk'. It is clear that beloveds came to be called 'Turk' owing to their flirtatiousness and coquetry as well as the fact that they plunder lovers' patience and stability."

The late philosopher Rıza Tevfik gives the following excellent description of Turks: "Living a soldierly and warlike life, the Turks displayed what was, for their time, a fine example of brave and manly beauty, and they attracted the admiration of the peoples they conquered. In Persian literature, the word 'Turk' was used to refer to a beautiful male.' (Rıza Tevfik, *Dictionary of Philosophy*; 668)".[1]

2. That cheek has gracefully cast rose leaves to the wind. That body has swayed and sauntered and cast the lovely cypress in the dirt.

The verbal phrase *yele vermek* ("to cast to the wind") also has an idiomatic meaning of "to waste" or "to lower the value of something", while the phrase *hâke salmak* ("to cast in the dirt") means "to leave in the soil" or "to plant in the soil", as well as having figurative meanings of "to condemn to death", "to kill", "to return to the dust", and "to denigrate".

In the first hemistich, the poet states that the beauty of the beloved's cheeks has, rather kindly and gracefully, caused the value of rose leaves to fall, thus using the rhetorical devices of *îhâm* or double meaning and *hüsn-i ta'lîl* or poetic etiology to bring to mind faded rose leaves floating to the ground. In the second hemistich, the poet again uses *hüsn-i ta'lîl*, saying that the tall and shapely stature of the beloved's body has, by means of its flirtatious manner of walking, put the cypress tree to shame and thereby condemned it to plant itself firmly in the ground.

3. That furious glance has drawn a knife to stop the kiss on the lips – how can one's heart ever desire such a greeting?[2]

1 Ahmet Talât Onay, *op. cit.*, pp. 419–20.

2 Translator's Note: In this couplet, the poet is playing on the related words *temennî* (تمنى), meaning "desiring, requesting", and *temennâ* (تمنا), referring to a particular type of greeting or salute in which the fingers of the right hand are first brought to the lips and then to the forehead.

4. Roses have bloomed afresh on the spring cheeks of the beloved – is it strange, then, if lovers like nightingales go out to take in the view?

5. And is it strange if I give my life for the life-giving ruby lips of the wine boy, lips that cast Jesus out of this derelict church?

In classical Ottoman poetry, the beloved's lips are associated with Jesus owing to the fact that they are the color of red wine and, despite their extremely small size, are able to grant life to lovers with the promise of a kiss or of union with the beloved. Jesus is believed to have spoken while still in his mother's womb, and thus while of extremely small size; red wine, the color of the beloved's lips, is believed by Christians to be the blood of Jesus; and finally, Jesus' miraculous breath, holy mouth, and healing touch (*mesh*, thus giving rise to Jesus' epithet of *Mesîh*) are believed to have been able to resurrect the dead and heal the sick.

In this couplet, Avnî takes this relationship between the beloved's lips and Jesus further, into the realm of hyperbole (*mübalâğa*), by implying that these lips' powers of miraculous speech and resurrection actually make Jesus envious. Jesus envies the beloved's lips and, out of envy, has departed the world, here described as a "derelict church". This departure is an allusion to the belief that Jesus was removed by God to the heavens, on the fourth level of which he continues to dwell.

6. Even when together with the taverngoers, they touch not a drop – so it's hardly wrong to cast into the fire the costume of zeal and piety.

The word *zühd* ("religious zeal") refers to a religiosity that involves refusal of the world's blessings in order to give oneself over completely to worship, while *takvâ* ("piety") is a religiosity driving one to avoid what is forbidden out of the fear of God. In classical Ottoman poetry, these two concepts are used to show the hypocrisy and ostentation of the religious zealot (*zâhid*), who is often accompanied in the poetry by such elements as a full beard,

a turban, a robe, and a *misvak.*[1] The zealot's ostentatious outfit and excessively pious behavior are used to make him an example of hypocrisy, ostentation, and imposture, and he is criticized with negative adjectives and even subjected to open mockery. In contrast to the zealot stands the figure of the *rind*, a character type who enjoys the world's blessings without becoming ensnared by them, who does not worry about tomorrow but rather strives to enjoy today and is thus "a child of the moment" (*ibnü'l-vakt*), and who, unlike the zealot, is tolerant.

In this couplet, Avnî likens the hypocritical feelings of zeal and piety to a costume (*libâs*); the taverngoers (*harâbât ehli*), who are of the *rind* type, do not value this zealot's costume as much as they value the last drop of wine in their cup, and so they deem it appropriate to cast this costume into the fire, thus destroying it.

However, it must also be noted that, by bringing together the two elements of the tavern and the burning of clothes, the poet is alluding to an ancient practice carried out in establishments providing alcohol and entertainment; namely, the practice of burning one's shirt or jacket. In his commentary on the collected poems of the Persian poet Hāfiz, Sûdî gives the following information on this practice, called *şükrâne*: "It is one of the customs of the wine-drinkers of Persia that, whenever an argument arises between two friends and they subsequently make peace, whichever of them it is that first sues for peace will remove his shirt and set it on fire in honor of the peacemaking."[2]

---

1 Translator's Note: A *misvak* is a twig taken from the *Salvadora persica* tree and used to clean the teeth. In a number of hadith, the Prophet Muhammad recommends the use of the *misvak* for this purpose, and, as pious Muslims would follow Muhammad's recommendations, the *misvak* - sometimes described as tucked into the user's turban - gradually came to be associated with the extremely pious.

2 Sûdî Efendi, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, Vol. 1, p. 198.

The following two couplets, by the poets Hayretî and Ziyâî of Mostar respectively, both allude to this custom:

Fearlessly the wing casts the moth into the candle's fierce flame
As the heated exchange of a wine party will burn the shirt

Yandurur pervâne par par şem'a per pervâ yimez
Germ olup mey meclisinde sanki pîrâhen yakar

*

Don't think the heart will burn the moth and its wings fore and aft
But one drunk at the party on love's wine will burn his shirt

Gönül pervâneyi bâl ü perin oda yakar sanma
Şarâb-ı 'ışkı mestidür yakar meclisde pîrâhen

7. The fire of love and the moon-bright wine reveal through my ravaged breast every secret of the heart, so how can I conceal them?

8. Avnî, take from your treasury and behold the cup of Jam if what you want is to know, to fully know, the things of this world.

In this couplet, the rule of establishing a parallel between reality and figuration, a rule which is of paramount importance in classical Ottoman poetry, comes to the fore. Here, the poet Avnî works like a master weaver, using the warp and weft of words and meanings to establish magnificent links among the couplet's words and in the process displaying a rare example of the fineness of his art, like precious silk. The layers of real and of figurative meaning carry equally powerful elements on the levels of discourse and signification, and so give rise to a rich field of associations.

On the level of real or literal meaning, the chief elements in this couplet are Avnî (Sultan Mehmed II), the all-seeing cup of Jam (*câm-ı Cem*), and the treasury. Avnî/Sultan Mehmed II here addresses himself, saying, "If you want to know the true cause and the real meaning of what is occurring in the world, take out the cup of Jam stored in your treasury and look into it." The cup of Jam is one of the many legends that crossed over from Persian literature into Ottoman literature. According to this legend, the cup is Jam's magical wine cup, made out of seven metals so as to resemble the seven heavens. This cup is also known as "the world-proffering cup" (*câm-ı cihân-nümâ*). According to Sûdî, who wrote a commentary to the collected poems of the Persian poet Ḥāfiz, this world-proffering cup was a renowned wine cup that came into the sultans' possession through inheritance, and great sultans would use the cup to observe the application of justice, oppression, order, and laws throughout the world.[1]

Sûdî provides the following comprehensive information concerning the cup of Jam:

> The Cup of Jam, the World-Proffering Cup, and the World-Scrying Cup (*câm-ı cihân-bîn*) is the name of a wine cup created by wise men in the time of Jam; whoever desired to know what the state of a certain land was would look into that cup and observe the state of that land. To go back to the time of Dārā son of Bahman: [...] upon the death of Dārā, [the cup] was passed on to his son Dārāb, sibling of Alexander of Rūm, as an inheritance. When Alexander gathered together an army so as to demand half of his father's lands, Dārāb looked into the World-Proffering Cup and thereby became informed of Alexander's plans and his treachery. Alexander failed to achieve victory. Subsequently, he commanded his wise men to construct, upon a hill in Alexandretta a mirror that would allow him to observe the seven climes. This is the Mirror of Alexander (*Âyîne-i İskender*).[2]

---

1 *v.* Sûdî Efendi, *op. cit.*, Vol. 1, pp. 43, 359.

2 Sûdî Efendi, *op. cit.*, Vol. 1, p. 359.

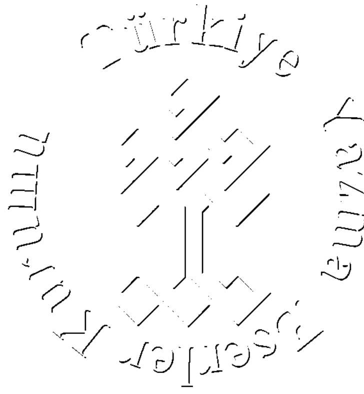
Thus, in this couplet, Avnî/Sultan Mehmed II mentions the cup of Jam, saying that it is to be found in his own treasury; in this way, he implies that, insofar as he has inherited this cup, he is the latest link in the chain of great sultans.

Now we turn to the level of the couplet's figurative meaning. As has already been made clear in the above commentary on many of Avnî's poems, much of classical Ottoman poetry has, in addition to the literal or real meaning of the words and concepts used, a layer of figurative meanings derived largely from the symbolic system of Sufism. To understand a poem written from within the tradition of dîvân literature is to correctly determine the literal and figurative meanings of the words used and to comprehend the system of many-faceted relations established among the poem's words and concepts, relations brought about primarily through the use of rhetorical devices such as allusion (*telmîh*), double meaning or amphibology (*îhâm*), congruity (*tenâsüb*), and poetic etiology (*hüsn-i ta'lîl*).

Such particularities are quite apparent in this couplet, and alongside the literal or real meaning explained above, there is also a rather colorful figurative, or Sufic, meaning. In Sufism, wine and the wine cup are equivalent to divine love, while the "treasury" (*hazîne*) is the heart as hidden yet manifested within love. The clause "take from [the] treasury and behold the cup of Jam" refers to the overflowing of love when it can no longer be contained within the heart, as well as to the commencement of the spiritual ability to exercise control over thoughts, the mind, and emotions or passions. When this has come about, one no longer views things and events through the window of dry intellect and the bare mind, but rather begins to see through the window of love, thus allowing one to see in all its splendor the presence that gives rise to creation and created things.

Thus, on the figurative level of this couplet, Avnî observes the world in the light of this Sufi notion of the purpose behind creation

and existence, allowing the couplet to be read as follows: "If you observe the world through the window of the cup of love, you will be apprised of the truth lying behind all occurrences and phenomena; you will gain cognizance of all the secrets of the relationship between time and space, existence and nonexistence, time past and time future, life and death, and God and the world; and in this way, you will reach to the truth of things."



72[1]

1. Göñlümüñ la'lüñe cân virmek olupdur hevesi
Hâk-i pâyun durur ancak gözümüñ mültemesi

2. Murg-i rûhuñ ki hevâñ içre uçar olmışdur
Dîde pervâz-gehi sîne müşebbek kafesi

3. Sîne çâk ü gözi nem-nâk ider nâle vü zâr
Kılsa te'sîr 'aceb olmaya nâyuñ nefesi

4. Mâcerâmı diyemez yaşum işigüñe varup
Kirpigümdür var ise uşbu yolun hâr u hesı

5. Her kişi cânı gibi sevdügi çün sen sanemi
Saña cânum dise 'Avni ne hatâ cân-ı kesî

1 (72). AE /22b.

72. ŞİİR

1. (Ey sevgili,) gönlümün yegâne hevesi senin lâl dudaklarına can vermektir... Gözümün vazgeçilmez arzusu ise, senin ayağının toprağını sürme edinmektir.

Âşığın gönlü, sevgilinin ebedî hayat kaynağı olan eşsiz güzellikteki dudakları için canını vererek onunla bir olmanın, onda fâni olmanın ve ölümsüzlüğe ulaşmanın -dudak, tasavvufta vahdet sembolüdür- yolunu aramakta; eşyanın hakikatini görmenin mekânı olan gözü ise, o sevgilinin ayağının toprağını kendine sürme edinmek sureti ile basiretini (nurunu) artırmanın heyecanını duymaktadır.

2. (Ey sevgili,) sana duyduğum aşk ve şiddetli arzunun semasında kanat çırpan ruh kuşum, gözümün pervazlığından (sana doğru) uçmaya hazırlanıyor; sinem ise onun ağ şeklinde örülmüş kafesidir.

Sevgilinin hasreti ile yanan ve ona ulaşmanın heyecanı ile kafesinde çırpınan âşığın ruh (can) kuşu, sevgilinin aşkı ve ona karşı duyduğu şiddetli arzunun semasında uçuşup durmaktadır. Âşığın (arzu ve beklenti içinde açılıp kapanan göz kapaklarında çırpınan) gözü, ruh kuşunun uçuşa geçmek için konduğu pervazlık (pervaz-geh); dışarıya doğru fırlamış kaburga kemikleri ve göğsünün üzerinde açılmış bölük bölük yaralar ve dağlarla ağ şeklinde örülmüş sinesi (gönlü) ise, o kuşun -içinde hapsolduğu- kafesidir.

Burada âşık -Avnî'nin dilinden- sevgiliye ulaşmak, onun vuslatına ermek için canının ve ruhunun çıkmaya hazırlandığını, yani canını vermek suretiyle sevgilinin vuslatını talep ettiğini söylemek istiyor.

3. Neyin (yakıcı) nefesi insana tesir ederse buna şaşırmamalı.. (Çünkü) ağlayışlar ve inleyişler sineyi şerha şerha eder ve gözü de yaşlara boğar.

Aşk acıları ile bedeni sararıp solan ve zayıflayan âşık, yüreğinden gelen yakıcı ahlarla inler, sinesinde yaralar açar ve gözlerinden kanlı gözyaşları döker. Avnî, âşığın bu hâlini neyin ince, sarı ve delik delik gövdesine benzetmekte; üfleme sırasında -nefeste bulunan su buharının yoğunlaşması sonucu- neyin altından akan su ile de, âşığın gözlerinden dökülen yaşlar arasında benzerlik ilişkisi kurmaktadır.

4. (Ey sevgili,) gözyaşlarım senin eşiğine varıp -aşkının uğrunda- başımdan geçen şeyleri sana (bir bir) anlatamıyor... Galiba kirpiklerim bu (su) yolunun üzerindeki çer çöp olmuştur.

"*Mâcerâ*" kelimesi "insanın başından geçen şeyler, olup geçen şey" manasına geldiği gibi, "cereyan eden, geçen, akan şey" anlamı ile de akarsuyu veya gözyaşlarını hatırlatır. Kirpikler gözde biriken yaşların akmasına mani olduğu için, suyolunun üzerinde birikip akarsuyun yolunu kesen çerden çöpten birikintilere benzetilmiştir.

5. Ey, insanın canı (gibi vazgeçilmez sevgilim,) herkes put gibi güzel olan seni canı gibi sevdiğine göre, Avnî de sana "canım" dese, bunda ne hata bulunur?

72

1. My sole desire is to give my life for your ruby lips. The only favor my eyes ask is the dirt beneath your feet.

The lover's heart seeks to give its life for the beloved's incomparably beautiful lips, the source of eternal life and, in Sufism, a symbol of unity; it seeks to become one with those lips, to be annihilated in them and thereby to achieve immortality. The eyes are the locus of foresight and the means by which one can see the truth of things, and their wish is to use the dirt beneath the beloved's feet as kohl and thereby increase their power of vision and foresight (*v.* #70/3; *cf.* #12/4, #33/1, #51/5, #63/1).

2. The bird of my spirit spreads its wings in the sky of my desire for you, ready to take flight from the perch of my eye – and my breast is its cage and net.

The bird of the lover's spirit or soul is in its cage, fluttering its wings out of longing for and in anticipation of union with the beloved: it is flying back and forth, but going nowhere, in the sky of its love and powerful desire for the beloved. The lover's eyes, with their eyelids fluttering in desire and expectation, are the spirit bird's perch as it prepares to fly. The lover's breast, with its rib bones jutting out and its scattered groups of open wounds, is the cage within which the spirit bird is held.

Here, then, the lover is, in Avnî's terms, saying that he is ready and willing to give up his soul and spirit - that is, to die - in order to reach and achieve union with the beloved.

3. Weeping and wailing rend the breast and wet the eyes with tears, so is it strange how moving is the cry of the flute?

The lover, his body thinning and turning pale and wan from the pains of love, wails out fierce sighs from the depths of his heart, tears wounds in his breast, and weeps tears of blood. Avnî compares the lover's state to the thin, pale, and holed body of the *ney* flute, and associates the moisture and spittle that drips from the foot of the *ney* while it is being played to the tears spilled from the lover's eyes.

4. Ignorant of what has befallen me, my tears lap at your threshold, and on that river the flotsam of my lashes floats.

The word *mâcerâ* - here translated as "what has befallen" - has a strictly literal meaning of "that which has flowed past", and thus a connection is made between the word *mâcerâ* and the tears flowing, or falling, from the lover's eyes. As the eyelashes to some extent prevent the falling of tears from the eye, they are here likened to an accumulation of flotsam on a river, an accumulation that weakens the strength and abundance of the river's flow.

5. O beautiful soul, everyone one and all loves you like their own soul, so if Avnî says to you, "O my soul!", where is the harm in that?

73[1]

Dili tîr-i gam zahm-nâk eyledi
Müjeñ fikri beni helâk eyledi
Etegümi elden komayup gamuñ
Girîbânumı çâk çâk eyledi

73. ŞİİR

Gam okları gönlümde yaralar açtı; kirpiklerinin hayali ise beni helâk etti... (Ey sevgili,) senin aşkın yüzünden çektiğim gamlar da eteğimi elden bırakmayıp yakamı parça parça eyledi.

73

Pain's arrows tore wounds in me. The thought of your lashes slew me. The pain you caused grabbed my shirt and tore my collar open, and me.

1 (73). AE /22b.

74[1]

Kurtarmasun Allâh beni bu derd-i hevâdan
Derdüñ ile dil dağlamayan zevkini bilmez
Dindirmesün Allâh gözümüñ yaşını zîrâ
'Işkuñ ile kan ağlamayan zevkini bilmez

74. ŞİİR

Allah beni bu aşk ve arzu derdinden kurtarmasın... (Ey sevgili,) derdin ile gönlünü dağlamayan, (bu derdin) zevkinden hiçbir şey anlamaz.

Allah gözümün yaşını hiç dindirmesin!... Zira (ey sevgili), senin aşkın ile kan ağlamayan, (gözyaşı dökmenin) zevkinden haberdar değildir

74[2]

Let God not spare me from the pain of desire. With a heart unseared, who can taste this pain's pleasure? Let God not stop these tears of mine. With tears unbled, who can taste this love's pleasure?

---

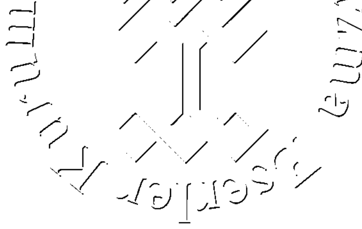
1 (74). AE. nüshasında bulunmayan bu şiir, M. Şakir Paşa'nın *Yeni Osmanlı Tarihi*, c.II, s.230'da kaydedilmiştir.

2 This poem is not found in the ae manuscript copy; it was recorded in M. Şâkir Pasha's *Yeni Osmanlı Tarihi*, vol. II, p. 230.

75[1]

Düşelden dil cemâlüñ şem'ine ey ruhleri âlüm
Yanardum nâr-ı 'ışkuñla n'olısar bilmezin hâlüm
Bırakduñ beni [sen] pervâne-veş odlara âh zâlim
Benüm ârâm-ı cânum sevdügüm 'ömrüm Hasan Bâlüm

Bu gün takyacılık şen dil-rübâya olalı san'at
Olupdur 'Avni gibi yerüm ey meh âteş-i hasret
Seni terk itmezem bağrum [evini] sısa [da] fürkat
Benüm ârâm-ı cânum sevdügüm 'ömrüm Hasan Bâlüm



1 (75). AE. nüshasında bulunmayan bu iki dörtlük, Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 406'da kayıtlı *Pervane Bey Mecmuası* v.408 a'da yer almaktadır.

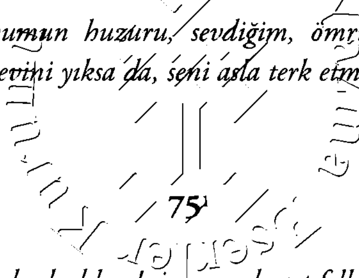
75. ŞİİR

Ey, yanakları al al olan sevgilim; bu gönlüm senin cemalinin mumuna düştüğünden beri, aşkının ateşi ile yanıp durmaktayım... Bilmiyorum, ne olacak bu hâlim!

Ah zalim, sen, beni pervane gibi, ateşlere attın... Ey benim ruhumun huzuru, sevdiğim, ömrüm, Hasan Bâli'm!..

Ey ay (yüzlü güzel,) bugün takyecilik senin gibi gönül çeken bir güzelin sanatı olalı beri, benim yerim de Avnî gibi, hasret ateşi olmuştur.

Ey benim ruhumun huzuru, sevdiğim, ömrüm, Hasan Bâli'm; ayrılık gönlümün evini yıksa da, seni asla terk etmem.



75[1]

O my crimson-cheeked love! since my heart fell to the candle of your beauty I have burned in the fire of your love – what will become of me? To burn in the flame like a moth you left me,

O Hasan Bâl, my love, my life, my soul's great peace.

Now that a skullcap maker like you can steal hearts too, longing's fire is my place, O moon-faced one – and Avnî's too. Let separation break my heart's home, I will not leave you,

O Hasan Bâl, my love, my life, my soul's great peace.

---

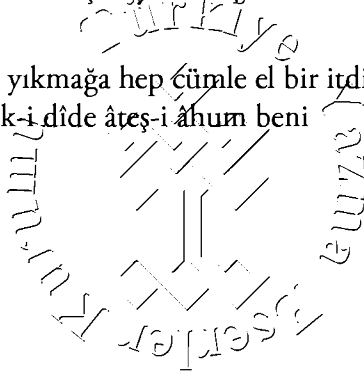
1 These two quatrains are not found in the ae manuscript copy; they are recorded in a copy of the *Pervâne Bey Mecmuası* (v. 408a) found in the Topkapı Palace collection (Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 406).

76[1]

1. Zülfüñüñ zencîrine bend eyledüñ şâhum beni
Kullugından kılmasun âzâd Allâhum beni

2. Cevr-i dilber ta'n-ı düşmen sûz-ı fürkat za'f-ı dil
Dürlü dürlü derd içün yaratmış Allâhum beni

3. Yakmağa vü yıkmağa hep cümle el bir itdiler
Sûz-ı sîne eşk-i dîde âteş-i âhum beni



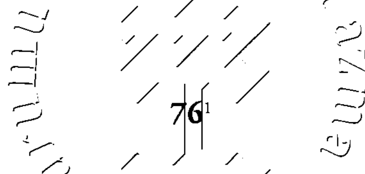
1 (76). Nâ-tamam gazele benzeyen ve neşrimize esas aldığımız ve AE MNZ 305'te bulunmayan bu şiir, Ali Emirî'nin istinsah ettiği dîvân nüshasında (v.43a.)'da yer almaktadır. Ali Emirî bu şiirin ilk iki beytini *Âşık Çelebi Tezkiresi*'nden; üçüncü beytini ise *Enderunî Atâ Tarihi*'nden naklettiğini bildirmektedir.

76. ŞİİR

1. Ey benim şahım (sevgilim;) beni zülfünün zincirine vurdun... Allah'ım beni senin kulluğundan azat etmesin!

2. Sevgilinin türlü türlü eziyetleri, düşmanların kınamaları, ayrılığın yakıcı ateşi ve gönlün zayıflığı... Allahım (sanki) beni türlü türlü dertler(i çekmem) için yaratmış.

3. Sinemdeki (aşk) harareti, gözlerimden akan yaşlar ve ahımın alevli ateşi hepsi birden yakmak ve yıkmak için elbirliği etmişler.



76[1]

1. O my shah, you have bound me to the chain of your sidelocks – may God never set me free from such a slavery.

2. My love's torments, the abuse of my foes, separation's searing flames, the weakness of my heart – to suffer all these pains has God created me.

3. The fire in my breast, the tears from my eyes, and the flames of my sighs – they all shake hands in consent to burn and shatter me.

1 This poem, which resembles an incomplete ghazal, is not found in either the ae manuscript copy or in the ae mnz 305 manuscript. It comes from Ali Emirî's copy of Mehmed II's collected poems (v. 43a.). Ali Emirî took the first two couplets from 'Âşık Çelebi's *Meşâirü'ş-şuarâ*, stating that the third couplet comes from Enderûnî Atâ Târihi.

77[1]

1. Cigerüm pâreledi hançer-i cevr ü sitemüñ
Sabrumuñ câmesini doğradı mikrâz-ı gamuñ

2. Secde-gâh eyler idi Ka'bede mihrâb gibi
Kûyuñ içinde melek görse nişân-ı kademüñ

3. Ey gözüm gün yüzine karşu nice dür dökesün
Ruhleri tâbı ile kurıdı kalmadı nemüñ

---

1 (77). Neşrimize esas aldığımız AE. nüshasında bulunmayan bu şiir Ali Emirî'nin istinsah ettiği dîvân nüshası (v.36a)'da yer almaktadır. Ali Emirî bu şiiri Âşık Çelebi, Hasan Çelebi ve Riyazî Çelebi Tezkireleri'nden nakl ettiğini bildirmektedir. Latîfî Tezkiresi'nde ise bu üç beytin Sultan II. Bayezid'e ait olduğu kaydedilmektedir.

77. ŞİİR

1. (Ey sevgili,) senin sitem ve eziyetlerinin hançeri ciğerimi parça parça etti; aşkın yüzünden çektiğim gamların makası da sabrımın elbisesini doğradı.

Sevgili yüzünden çekilen sitem ve eziyetler, yaralayıcılık ve öldürücülük sebebi ile hançere benzetilmiş; aşk yüzünden katlanılan sıkıntı ve gamlar da yine yaralayıcılık özelliği sebebi ile makasa teşbih edilmiştir. Burada "sabır" da, azlığı ve bedeni kuşatması gibi yönlerden (vücuda dar gelen) bir elbise gibi düşünülmüştür. Zaten vücuda dar gelen ve kalbe sıkıntı veren bu elbise, gam makası tarafından doğranmış ve böylelikle âşıkta sabırdan, tahammülden eser kalmamıştır. Gam makası tarafından doğranan sabır elbisesi, aynı zamanda, âşığın dağlarla yaralı bedenini hatırlatıyor.

2. (Ey sevgili,) melekler, mahallen içinde senin ayak izini görseler, onu Kâbe'nin mihrabı gibi secdegâh ederlerdi.

Beyitte geçen "*Melek*", "*kûy*" (mahalle), "*nişân-ı kadem*" (ayak izi), "*Kâ'be*", "*mihrâb*", "*secde-gâh*" gibi kelime ve terkipler, metin içinde, lügat anlamlarının dışında tasavvufi mecaz unsuru olarak yer almaktadırlar.

Meleklerin ayak izini secdegâh ve mihrap edindiği söylenen sevgili, herhangi bir beşer değil; bütün güzelliklerin kaynağı ve sevgililerin sevgilisi Allah Teâlâ'dır.

3. Ey benim gözüm; (o sevgilinin) gün yüzüne karşı nasıl inci dökeceksin? (Onun) yanaklarının ateşi ile yaşın kurudu kalmadı ki!

77[1]

1. It has torn my liver apart, your dagger of torment and abuse. Your shears of pain have cut to bits my patience's dress.

The torture and reproach inflicted by the beloved are here compared to a dagger in terms of their ability to wound and kill, while the pains and troubles suffered for love are likened to shears or scissors, again owing to their ability to wound. Patience is imagined in terms of a piece of clothing insofar as it seen as tightening or constricting around the body. This tight clothing has, however, already been cut by suffering's shears, and so the lover is freed of having to remain patient or durable in the face of pain. The clothing cut to pieces by suffering's shears is also visually reminiscent of the lover's body pocked with wounds.

2. They would make it a place of prayer and the Kaaba's prayer niche, the angels, if they just once saw your footprint's trace in the neighborhood of your house.

The words "angel" (*melek*), "neighborhood" (*kûy*), "Kaaba" (*Kâ'be*), and "prayer niche" (*mihrâb*; *v.* #3/7) and the phrases "footprint's trace" (*nişân-ı kadem*) and "place of prayer" (*secdegâh*) have, in addition to their literal meanings, different figurative significations in the context of Sufi thought.

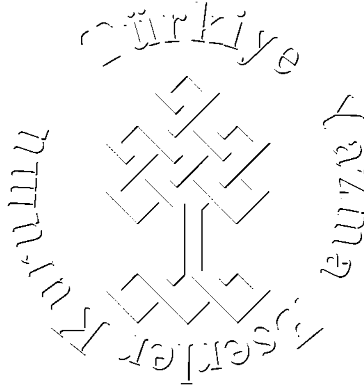
1 This poem is not found in the ae manuscript copy. It comes from Ali Emirî's copy of Mehmed II's collected poems (v. 36a), with Ali Emirî stating that he has taken it from the biographies of poets by 'Âşık Çelebi, Hasan Çelebi, and Riyâzî Çelebi. In Latîfî's biography of poets (*Latîfî Tezkîresi*), the three couplets are attributed to Sultan Bâyezîd II.

Here, the beloved - whose footprints are turned by angels into a place to spread their prayer mats and into the *mihrâb* or direction of prayer - is not simply some human being, but rather God the Almighty, the fount of all beauty and the beloved of beloveds.

3. Eyes of mine, how can you weep such pearls before the sun of my love? For the fire of my love's cheeks has burned away those tears.

78[1]

Eger ân gebr-i efrencî be-dest âred dil-i mâ-râ
Be-hâl-i Hindûyeş bahşem Sitanbûl u Kalâtâ-râ



1 (78). AE. nüshasında yer almayan bu Farsça beyit, GJ. Basımının 4. sayfasında bulunmaktadır.

78. ŞİİR

Eğer o Frenk kâfiri (sevgili) gönlümüzü ederse, onun Hintli (gibi kapkara) benine İstanbul ile Galata'yı bağışlarım.

Bu Farsça beyit, Şirazlı Hâfız'ın meşhur

Eger ân Türk-i Şîrâzî be-dest âred dil-i mâ-râ
Be hâl-i Hindûyeş bahşem Semerkand u Buhârâ-râ

Eğer o Şiraz'lı Türk (güzeli) bizim gönlümüzü ederse, onun Hint'li (gibi kapkara) benine Semerkant ile Buhara'yı bağışlarım.

beytine nazire olarak söylenmiştir.



78[1]

Should he grasp our heart in his hand, that Frankish infidel, I will grant to his Indian-black mole all of Galata and Istanbul.

This couplet, composed in Persian, is written as a parallel verse (*nazîre*) to the following famed verse by Hāfiz of Shiraz:

If that Turk of Shiraz should deign to take our heart into his hand
For his Indian-black mole I'll trade Bukhara and Samarkand

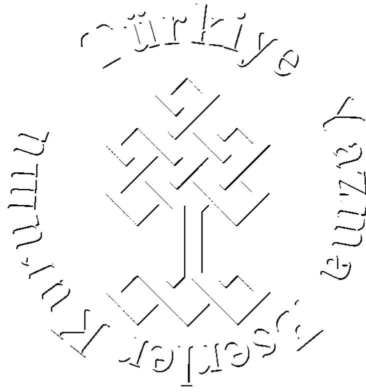
Agar ān Tork-e Shīrāzī be-dast ārad dil-e mā-rā
Be ḥāl-e Hindū-yash bakhsham Samarkand o Bukhārā-rā

---

1 This Persian couplet is not found in the ae manuscript copy; it is from page 4 of the Georg Jacob edition.

79[1]

Bizümle saltanat lâfın idermiş ol Karamânî
Hudâ fursat virürse ger kara yire karam anı



1 (79). AE. nüshasında bulunmayan bu beyit, GJ. Basımında s.17'de yer almaktadır.

79. ŞİİR

O Karaman Beyi bizimle saltanat davasının sözünü edip duruyormuş... Eğer Allah fırsat verirse, (pek yakında varıp) onu kara toprağa karacağım.

Beyitte "*karam anı*" ibaresi, "onu karıştıracağım, batıracağım" anlamındadır.

Beyitte, Fâtih Sultan Mehmed'in, Karamanoğlu Beyliğini ortadan kaldırması hadisesine işaret vardır. Fâtih, düşmanları ile ittifak ilişkisine giren Karamanoğlu Kasım Bey'in ülkesini fethetmiş ve 1472 yılında bu beyliği ortadan kaldırmıştır.



79[1]

Karaman's lord's been ranting about dominion. If God grants, I'll make of him the black earth's minion.

The phrase "I'll make of him the black earth's minion" (*kara yire karam anı*) means "I'll mingle him with the dirt"; *i.e.* "I'll kill him".

This couplet alludes to Sultan Mehmed II's abolishing of Anatolia's Karamanid *beylik* or petty kingdom.[2] Mehmed II conquered the lands of the Karamanid ruler Kasım Bey, who had entered into an alliance with the enemies of the Ottoman state, and in the year 1475 he effectively abolished the Karamanid polity.

---

1 This couplet is not found in the ae manuscript copy; it is from page 17 of the Georg Jacob edition.

2 Translator's Note: The *beyliks* were independent petty kingdoms that began to be established throughout Anatolia after the Mongol invasion of the 13th century led to the collapse of the Seljuk Sultanate of Rum. What would later become the Ottoman Empire began as a *beylik* centered around the town of Söğüt in the late 13th century.

80[1]

Âh min azmatin bi-gayr-i iyâb
Âh min-hasretin alâ'l-ahbâb

80. ŞİİR

Ah, dönüşü olmayan şu gidişten!.. Ah, dostlara hasret çekmekten!..

80[2]

O departure, whose return will never be! O dear friends, how fierce longing sears me!

1 (80). AE. nüshasında yer almayan bu Arapça beyit, Ali Emîrî'nin *Cevâhirü'l-Mülûk*'unda 28. sayfada bulunmaktadır.

2 This Arabic couplet is not found in the ae manuscript copy; it is from page 28 of Alî Emirî's *Cevâhirü'l-Mülûk*.

81[1]

Bilmezem bu hilkat-i ʿâlemde mi insâf yok
Olmadum mı yoksa ben hâlâ sezâ-yı merhamet

81. ŞİİR

Acaba, bu âlemin yaratılışında mı insaf yok; yoksa ben henüz merhamete layık mı olamadım, bilemiyorum!

81[2]

I don't know – is it that this world is lacking in grace, or is it that I have yet to merit its mercy?

1 (81). AE. nüshasında bulunmayan bu beyit de Ahmet Halit basımında kaynak gösterilmeden, s.80'de kaydedilmiştir.

2 This couplet is not found in the ae manuscript copy; it was recorded on page 80 of Ahmet Halit's edition, with no source indicated.

82[1]

Selâmet bâğına işret içün basduñ kadem cânâ
Medîd olmadı zevküm ʻâkıbet vakt-i hazân ol

82. ŞİİR

Ey sevgili, zevk ve eğlence için selâmet bağına ayak bastın; ama (ne çare ki), nihayetinde sonbahar vakti gelip çattı da, zevk ve neşe dolu demlerim kısa sürdü.

82[2]

You set foot in the garden of peace intent on revelry. And soon my joy was no more and autumn had arrived.

---

1 (82). AE. nüshasında bulunmayan bu beyit *Tezkire-i Rızâ*'dan alınmış olup, Ahmet Halit basımının 80. sayfasında kaydedilmiştir.

2 This couplet is not found in the ae manuscript copy; it was recorded on page 80 of Ahmet Halit's edition, and taken from the *Tezkire-i Rıza biography of poets.*

83[1]

Derd-i ʿışkuñ ki benüm mûnis ü gam-hârum ola
Hâşe li'llâh ki dahı yâr-ı vefâ-dârum ola

83. ŞİİR

(Ey sevgili,) aşkının derdi benim yoldaşım ve gam ortağım olduktan sonra, haşa ki bundan sonra benim başka bir vefalı sevgilim olsun!

83[2]

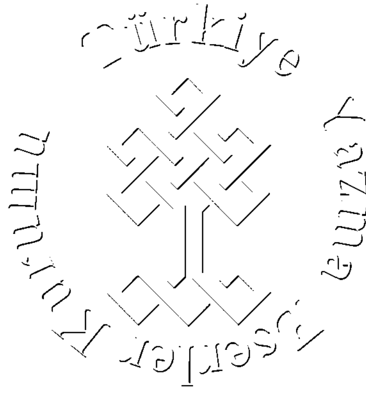
May the agony of loving you be my partner and share my pain. And God forbid I should ever have another faithful love again!

1 (83). AE. nüshasında bulunmayan bu beyit Ali Emîrî'nin *Cevâhirü'l-Mülûk*'unun 81. sayfasında kaynak gösterilmeden kaydedilmiştir.

2 This couplet is not found in the ae manuscript copy; it was recorded on page 81 of Alî Emirî's *Cevâhirü'l-Mülûk*, with no source indicated.

84[1]

Hattuñ hadüñ yüzini dutdı nitekim ey cân



1 (84). AE / 23b.

84. ŞİİR

Ey can (sevgilim,) yüzündeki ayva tüyleri yanağını kapladığında...

Metin kısmında belirttiğimiz gibi, bu mısra, tamamlanmamış bir beytin ilk mısraıdır. Devrin yirmi şairi buna kendilerine göre birer mısra ekleyerek ayrı ayrı beyte tamamlamışlardır.

Hızır Beg	: Âyîne-i vücûdı dûd–ı dil–i muhibbân
Gürânî	: La'lîn tabak içinde pîrûze-rîze lerzân
Dâvûd-ı Gûyende	: Cennet çemenlerini bitürdi ebr-i nîsân
Hayalî Çelebi	: Saf saf sipâh-ı Zengî etrâf-ı Rûmı yek-sân
Bâlî Paşa	: Levh-i kamerde yazdı satr-ı hurûfı Yezdân
Ahmed Paşa	: Mûrâ müsellem itdi emlâkini Süleymân
Hâci Hasanoğlu	: Yâkût safhasını hatt-ı gubâr-ı reyhân
Mevlânâ Kırımî	: Levh üzre yazdı hâmeñ âyât-ı nazm-ı Kur'ân
Hâce-zâde	: Etrâf-ı gül-sitânı itdi benefşe gerdân
'Işkî	: Bâğ-ı Behişt içinde gül çevresini reyhân
'Ulvî	: Devr-i kamerde Rûmî tuğrâ-yı şâh-ı devrân
Kâdî Ayâzmendî	: Misk-i Hoten çerisi gül milketini yek-sân
Mahmûd Paşa	: Rûm iklîmine zencîr gösterdi nazm-ı dîvân
Sâbirî	: Gül safhasında olmış miskîn benefşe-efşân
Sâbirî 'Îsâ	: Hüccâc-i Hind dolmış Mekke içinde 'üryân
Kâdî-zâde-i Serez	: Hindûya itdi teslîm Rûm mülkin İbn-i 'Osmân

Sâhibî : San mûrçe irişüp Firdevse oldı mihmân

Tâlibî : Geldi Habeş ilinden Rûm içre buldı îmân

Hayrân-ı mudhik : Kara çalu böğürtlen iğde dükânı sencân

Ayâzmendî-i mudhik : Yaşıl yaprağ içinde hoş yaraşur batıncân

Ali Emirî, AE MNZ 305'de derkenar olarak yazılmış bulunan sekiz adet mısrayı da bir takdim cümlesi ile, istinsah ettiği Avnî dîvânı nüshasına dahil etmiştir:

"Cenab-ı Fâtih'in dîvânında muharrer olan ecvibe şu yigirmiden ibaret olup ahîren dîvân-ı mezkûr kenarına bir hatt-ı dîger ile şu nezâir yazılmış ve bin tarîhinden mukaddem tahrir olmuş iki aded mecmuada dahi görülmüş olmağla dîvâna ilave edildi":

Mevlâna Hamîdüddin Efdal-zâde Hüseynî (ahîren şeyhülislâm olmuşdur) : Gül defteri dürildi geldi vücûda reyhân

Kadiasker Mevlânâ Muslihüddin Kastalânî eş-şehîr bi-Kestelî : Devr-i kamerde yazdı tuğrâyı şâh-ı devrân

Mevlâna Muhyiddin Muhammed bin Tâcüddîn İbrâhîm eş-şehîr bi-Hatîbzâde Muallim cânib-i Fâtih : Düşmiş kenâr-ı şemse zıll-ı sehâb-ı nîsân

Mevlânâ Ebherî : Zeyn itdi gülistânı irişdi tâze reyhân

Şeyh Firâkî : Âyine-i cihânı kapladı ebr-i bârân

Şerîfî-i Âmidî : Gülzâr-ı hüsn içinde bitdi benefşe reyhân

Lâ-edrî : Geldi ecel dirîğâ uşşâkı itdi bî-cân

Lâ-edrî : Bitse benefşe yir yir ziynet bulur gülistân

84

And so, soul of mine, the peach fuzz is now abloom on your cheek...

This verse is the first hemistich of an uncompleted couplet. Twenty poets contemporary to Avnî used this as an opening verse in couplets that they composed

Beneath this hemistich ("And so, soul of mine, the peach fuzz is now abloom on your cheek") in the ae manuscript copy are found the following hemistichs, written by twenty contemporary poets in such a way as to transform the hemistich into a series of collaborative couplets:

Hızır Beg : Âyîne-i vücûdı dûd-ı dil-i muhibbân

("The mirror of his being, it is smoke from the lovers' hearts")

Gûrânî : La'lîn tabak içinde pîrûze-rîze lerzân

("Turquoise grains are all aquiver upon a plate of ruby")

Dâvûd-ı Gûyende : Cennet çemenlerini bitürdi ebr-i nisân

("And April's cloud has made the lawns of heaven burst into bloom")

Hayâlî Çelebi : Saf saf sipâh-ı Zengî etrâf-ı Rûmı yek-sân

("On par with Anatolia, the Black army in ranks and rows")

Bâlî Pasha : Levh-i kamerde yazdı satr-ı hurûfı Yezdân

("And God has written mystic verse upon the face of the moon")

Ahmed Pasha : Mûra müsellem itdi emlâkini Süleymân

("And it was to the ants that Solomon ceded all his lands")

Hâci Hasanoğlu : Yâkût safhasını hatt-ı gubâr-ı reyhân

("Upon the ruby surface the dust of sweet basil is writ")

Mevlânâ Kırımî : Levh üzre yazdı hâmeñ âyât-ı nazm-ı Kur'ân

("Your pen has written on this sign the Qur'ān, chapter and verse")

Hâce-zâde : Etrâf-ı gül-sitânı itdi benefşe gerdân

("And the neck has made a violet of all of the rose garden")

'Işkî : Bâğ-ı Behişt içinde gül çevresini reyhân

("And sweet basil of the roses all round in Heaven's garden")

'Ulvî : Devr-i kamerde Rûmî tuğrâ-yı şâh-ı devrân

("Upon the turning moon, the seal of Anatolia's shah")

Kâdî Ayâzmendî : Misk-i Hoten çerisi gül mülketini yek-sân

("The army of Khotan's musk on par with the land of roses")

Mahmûd Pasha : Rûm iklimine zencîr gösterdi nazm-ı dîvân

("The verses of these poems have chained the land of Anatolia")

Sâbirî : Gül safhasında olmış miskîn benefşe-efşân

("And violets dark are strewn about upon the face of roses")

Sâbirî 'Îsâ : Hüccâc-ı Hind dolmış Mekke içinde 'uryân

("Naked Indian pilgrims have filled the city of Mecca")

Kâdî-zâde of Serres : Hindûya itdi teslîm Rûm mülkin İbn-i 'Osmân

("The sons of Osman have ceded Anatolia to India")

Sâhibî : San mûrçe irişüp Firdevse oldı mihmân

("It is as if the ants have come as honored guests to Heaven")

Tâlibî : Geldi Habeş ilinden Rûm içre buldı îmân

("From Abyssinia they came, found faith in Anatolia")

Hayrân the comic : Kara çalu böğürtlen iğde dükânı sencân

("Shopping with care for gorse and blackberries and oleaster")

Ayâzmendî the comic : Yaşıl yaprağ içinde hoş yaraşur batıncân

("And so very fitting it is upon the green of a leaf")

In the ae mnz 305 manuscript, Ali Emirî writes eight more hemistichs together with an introductory sentence, thus including them as well in his version of Mehmed II's collected poems.

The introductory sentence reads as follows: "These twenty responses are written in the dîvân of Mehmed II. Later, however, another hand added the following parallel hemistichs. These same hemistichs are also found in two miscellanies dating to before the year ah 1000 (1591/92 ce), and so they have been added here as well."

The additional hemistichs are as follows:

Mevlânâ Hamîdüddîn Efdalzâde Hüseynî (who later served as the şeyhülislâm) : Gül defteri dürildi geldi vücûda reyhân

("The book of roses is closed up and basil comes into bloom")

Chief judge Mevlânâ Muslihüddîn Kastalânî, of Kestel : Devr-i kamerde yazdı tuğrâyı şâh-ı devrân

("Upon the turning moon is writ the seal of this era's shah")

Mevlânâ Muhyiddîn Muhammed, of Tâcüddîn İbrâhîm of Hatîbzâde Muallim, to Mehmed II : Düşmiş kenâr-ı şemse zıll-ı sehâb-ı nîsân

("And on the corner of the sun falls the April cloud's shadow")

Mevlânâ Ebhürî : Zeyn itdi gülistânı irişdi tâze reyhân

("And so the fresh basil blooms to ornament the rosegarden")

Şeyh Firâkî : Âyine-i cihânı kapladı ebr-i bârân

("And so the rain cloud has covered the mirror of the world")

Şerîfî of Diyarbakır: Gülzâr-ı hüsn içinde bitdi benefşe reyhân

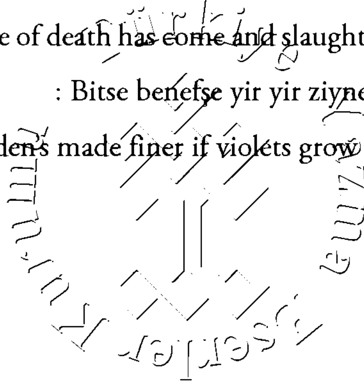
("In the rosegarden of beauty grow violets and basil")

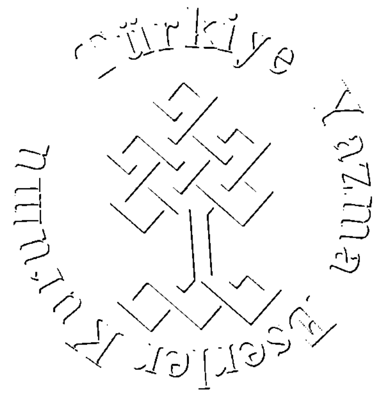
Anonymous : Geldi ecel dirîğâ 'uşşâkı itdi bî-cân

("Alas! the time of death has come and slaughtered all the lovers")

Anonymous : Bitse benefşe yir yir ziynet bulur gülistân

("The rosegarden's made finer if violets grow here and there")





KAYNAKÇA/BIBLIOGRAPHY

Abdülkadir Karahan, "Fâtih-Şair Avnî", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İstanbul 1956.

Agâh Sırrı Levend, *Dîvân Edebiyatı*, Enderun Kitabevi, İstanbul 1984.

Ahmet Aymutlu, *Fâtih ve Şiirleri*, İstanbul 1961.

Âşık Çelebi, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*, Selimağa Kütüphanesi, Hüdayi Efendi, No. 1157, v. 15a-15b.

______, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ* (İnceleme-Metin), hzl. Filiz Kılıç, C.I, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, İstanbul 2010.

Âşıkpaşa-zâde, *Tevârîh-i Âl-i Osmân*, Matbaa-i Amire, İstanbul 1332.

Ali Emîrî, *Cevâhirü'l-Mülûk*, İstanbul 1330.

Ali Emîrî, *Osmanlı Tarihi ve Edebiyatı Mecmuası*, c. I, İstanbul 1901.

Ahmet Talât Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Hzl. Cemal Kurnaz, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1992.

Dukas, İstanbul'un Fethi, *Dukas Kroniği* 1341-1462, çev. V. Mirmiroğlu, İstanbul: Kabalcı, 2013.

Feridun Emecen, *Fetih ve Kıyamet 1453*, 3. Baskı, İstanbul: Timaş, 2012.

Georg Jacob, *Der Dîvân Sultan Mehmeds Des Zweiten*, Berlin 1904.

Halil İbrahim Yakar, *Gelibolulu Sun'i Dîvânı ve Tahlili*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2002.

Halil İnalcık, "Mehmed II", İslam Ansiklopedisi, c. 7, İstanbul: Maarif Basımevi, 1972.

________; "Mehmed II", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul 2013.

________; Fâtih Devri Üzerine Tetkikler ve Vesikalar I, Ankara: TTK, 1954.

Haluk İpekten, *Dîvân Edebiyatında Edebî Muhitler* , Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1996.

Hasan Çelebi, *Tezkire-i Hasan Çelebi*, İ.Ü. Kitaplığı, T.Y. 1737.

İsmail Erünsal, *The Life and Works of Tâcîzâde Cafer Çelebi, with a Critical Edition of His Dîvân*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1983.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilâtı*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1988.

Kemal Edip Ünsel, *Fâtih'in Şiirleri*, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara 1946.

Latîfî, *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratu'n-Nuzamâ* (İnceleme-Metin), hzl. Rıdvan Canım, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara 2000.

Mehmed Tevfik, *İstanbulda Bir Sene*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s.163-4.

Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1983.

Mertol Tulum - M. Ali Tanyeri, *Nev'î Dîvân (Tenkitli Basım)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1977.

M. Şakir Paşa, *Yeni Osmanlı Tarihi*, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekâsı, İstanbul 1330.

Mine Mengi, *Mesîhî Dîvânı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 1995.

Muhammet Nur Doğan, *Fuzulî Leylâ ve Mecnun*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000.

Nihad Sâmi Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*, M.E.B Devlet Kitapları, İstanbul 1971.

Pervane Bey Mecmuası, Topkapı Sarayı Müzesi Bağdat Köşkü Kitaplığı. nr. 406

Reşad Ekrem Koçu, *Eski İstanbul'da Meyhaneler, Meyhane Köçekleri.*

Saffet Sıtkı (Bilmen), *Fâtih Sultan Mehmed (Avnî) Dîvânı*, Ahmet Hâlit Kitabevi, İstanbul 1944.

Selahattin Tansel, *Osmanlı Kaynaklarına Göre Fâtih Sultan Mehmed`in Siyasi ve Askeri Faaliyeti*, İstanbul: MEB, 1971.

Seyfettin Altaylı, *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü*, (2 cilt). 1994.

Sir James W. Redhouse, *Turkish And English Lexicon*, Printed for The American Mission, İstanbul 1890.

Sûdî Efendi, *Şerh-i Dîvân-ı Hâfız*, Matbaa-yı Âmire, İstanbul, 1288.

Süleyman Uludağ, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Marifet Yayınları, İstanbul 1999.

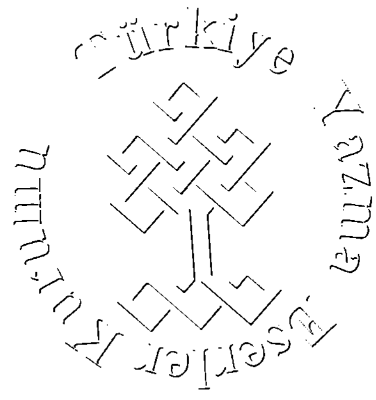
Şahmeran Baltacıoğlu, *Fâtih (Avnî) Dîvânı ve Tahlili*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2003.

Tanıkları ile Tarama Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1954, 1957.

Taşköprülüzade Ahmet Efendi, *Osmanlı Bilginleri*, çev. Muharrem Tan, İstanbul. İz, 2007.

Ziya Paşa, *Harâbât*, hzl. Süleyman Nazif, İstanbul 1925.

DİZİN/INDEX


Türkiye Yazma Eserler Kurumu

FÂTİH SULTAN MEHMED'İN
ŞAHSÎ EŞYALARI

Topkapı Sarayı Müzesi

PERSONAL POSSESSIONS OF
SULTAN MEHMED II

Topkapı Palace Museum



Kılıç,
Topkapı Sarayı Müzesi, Silah Koleksiyonu, 1-376

Sword,
Topkapı Palace Museum, Arms and Weapons Collection, 1-376



Kılıç,
Topkapı Sarayı Müzesi, Silah Koleksiyonu, 1-374

Sword,
Topkapı Palace Museum, Arms and Weapons Collection, 1-374



Kılıç,
Topkapı Sarayı Müzesi, Silah Koleksiyonu, 1-375

Sword,
Topkapı Palace Museum, Arms and Weapons Collection, 1-375



Kılıç,
Topkapı Sarayı Müzesi, Silah Koleksiyonu, 1-90

Sword,
Topkapı Palace Museum, Arms and Weapons Collection, 1-90



Meç,
Topkapı Sarayı Müzesi, Silah Koleksiyonu, 1-91

Rapier,
Topkapı Palace Museum, Arms and Weapons Collection, 1-91



Kaftan,
Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Koleksiyonu, 13-10

Caftan,
Topkapı Palace Museum, Sultanic Clothing Collection, 13-10



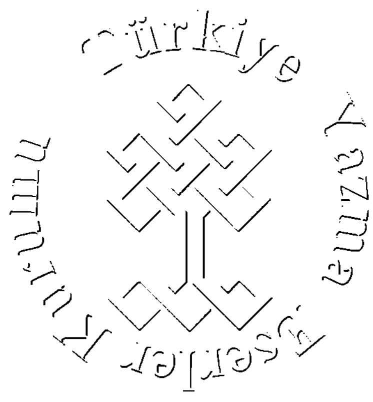
Kürklü Kaftan,
Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Koleksiyonu, 13-20

Fur-lined caftan,
Topkapı Palace Museum, Sultanic Clothing Collection, 13-20

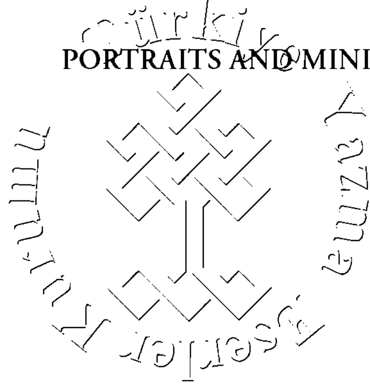


Zırhlı Kaftan,
Topkapı Sarayı Müzesi, Padişah Elbiseleri Koleksiyonu,13-23

Armored caftan,
Topkapı Palace Museum, Sultanic Clothing Collection, 13-23


Türkiye Yazma Eserler Kurumu

FÂTİH SULTAN MEHMED'İN PORTRELERİ VE YER ALDIĞI MİNYATÜRLER



PORTRAITS AND MINIATURES DEPICTING SULTAN MEHMED II



Kıyâfetü'l- İnsâniyye fî Şemâ'ili'l-'Osmâniyye,
Hazine K. 1563, 47b

from Kıyâfetül-İnsâniyye fî Şemâ'il-i 'Osmâniyye
(Human Physiognomy in the Features of the Ottomans),
Topkapı Palace Treasury Library 1563, 47b



Portre,
Topkapı Sarayı Müzesi, B408, 15b

Portrait,
Topkapı Palace Museum, B408, 15b



Hünernâme,
Hazine K. 1523, 153b.

from the Hünernâme (Book of Talents),
Topkapı Palace Treasury Library 1523, 153b.



Resim,
Topkapı Sarayı Müzesi, H2153, 10a

Portrait,
Topkapı Palace Museum, H2153, 10a



Hünernâme,
Hazine K. 1523, 165a

from the Hünernâme (Book of Talents),
Topkapı Palace Treasury Library 1523, 165a



Hünernâme,
Hazine K. 1523, 162b.

from the Hünernâme (Book of Talents),
Topkapı Palace Treasury Library 1523, 162b.



Meşâʿirü'ş-Şuʿarâ, AE Tarih 772, 49b

from Meşâʿirü'ş-Şuʿarâ,
Millet Manuscript Library, AE Tarih 772, 49b

FÂTİH SULTAN MEHMED'İN DEFTERİNDEN KENDİ ÇİZİMLERİ

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

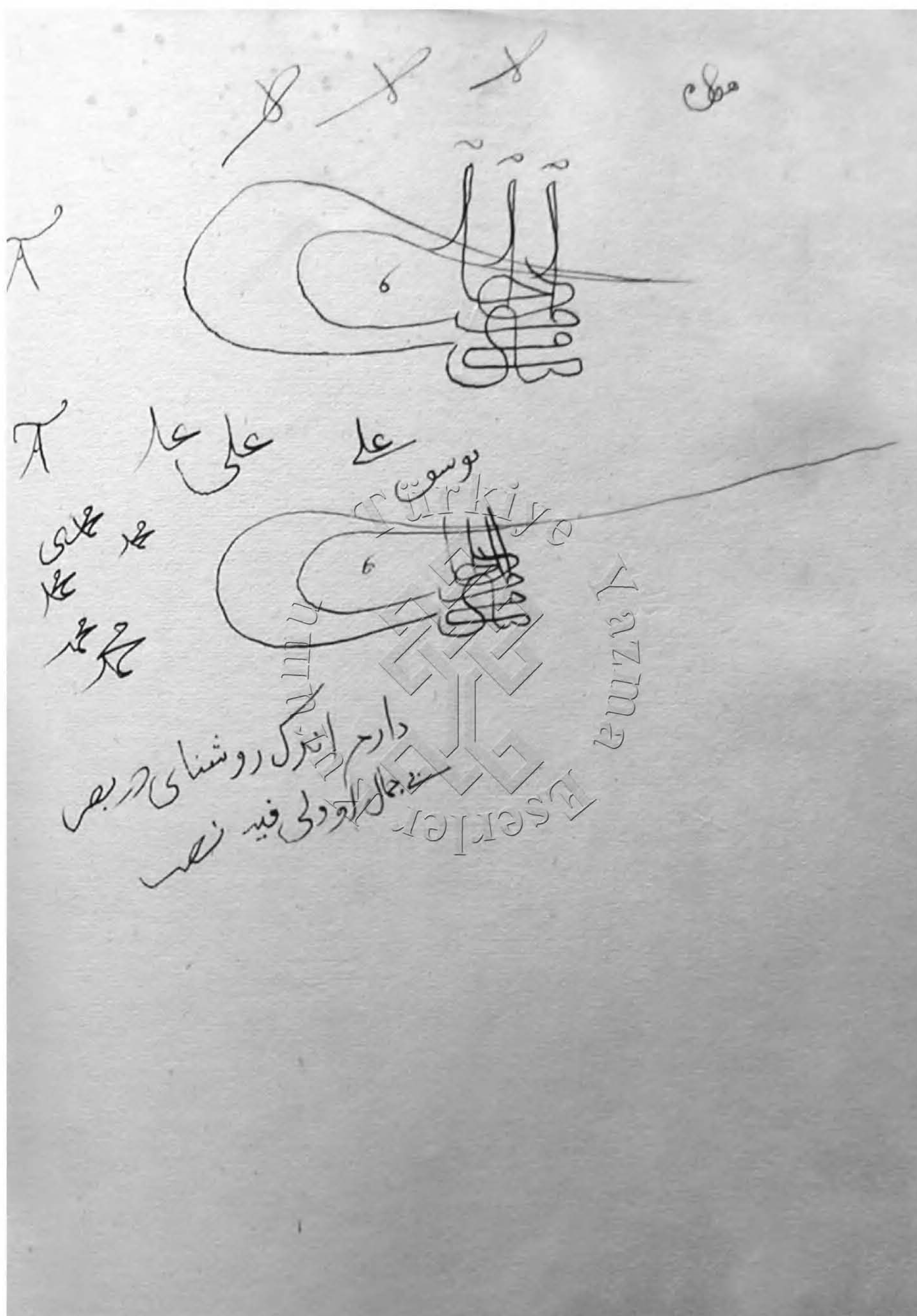
Hazine Kitaplığı, No. 2324

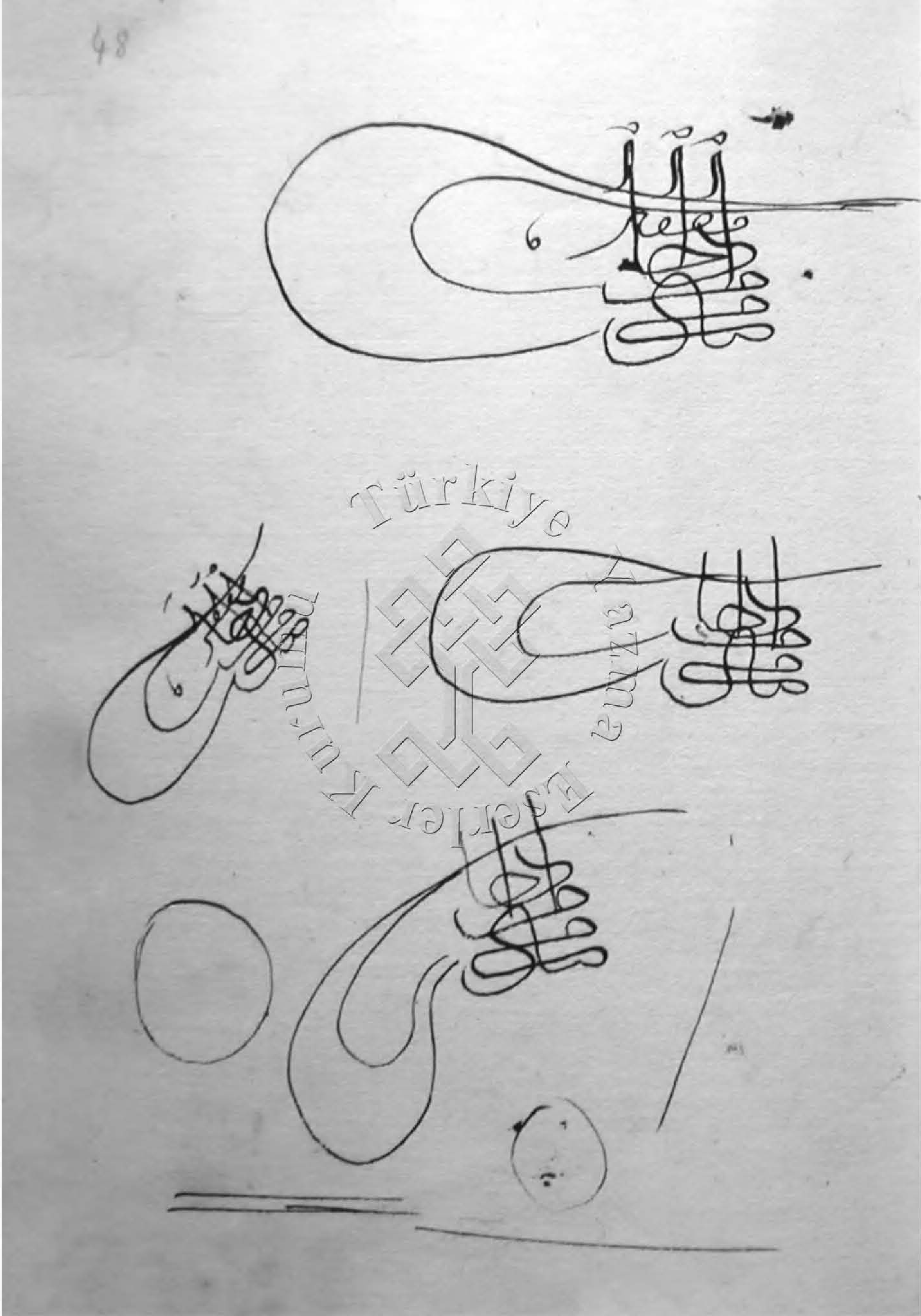
SKETCHES FROM SULTAN MEHMED II'S PERSONAL NOTEBOOK

Topkapı Palace Museum Library

Treasury Library, No. 2324




علی
یوسف
محمد



ا ب ج د ر ز س ش ص ط

ع ف ق ک ل م ن و ه ی




79

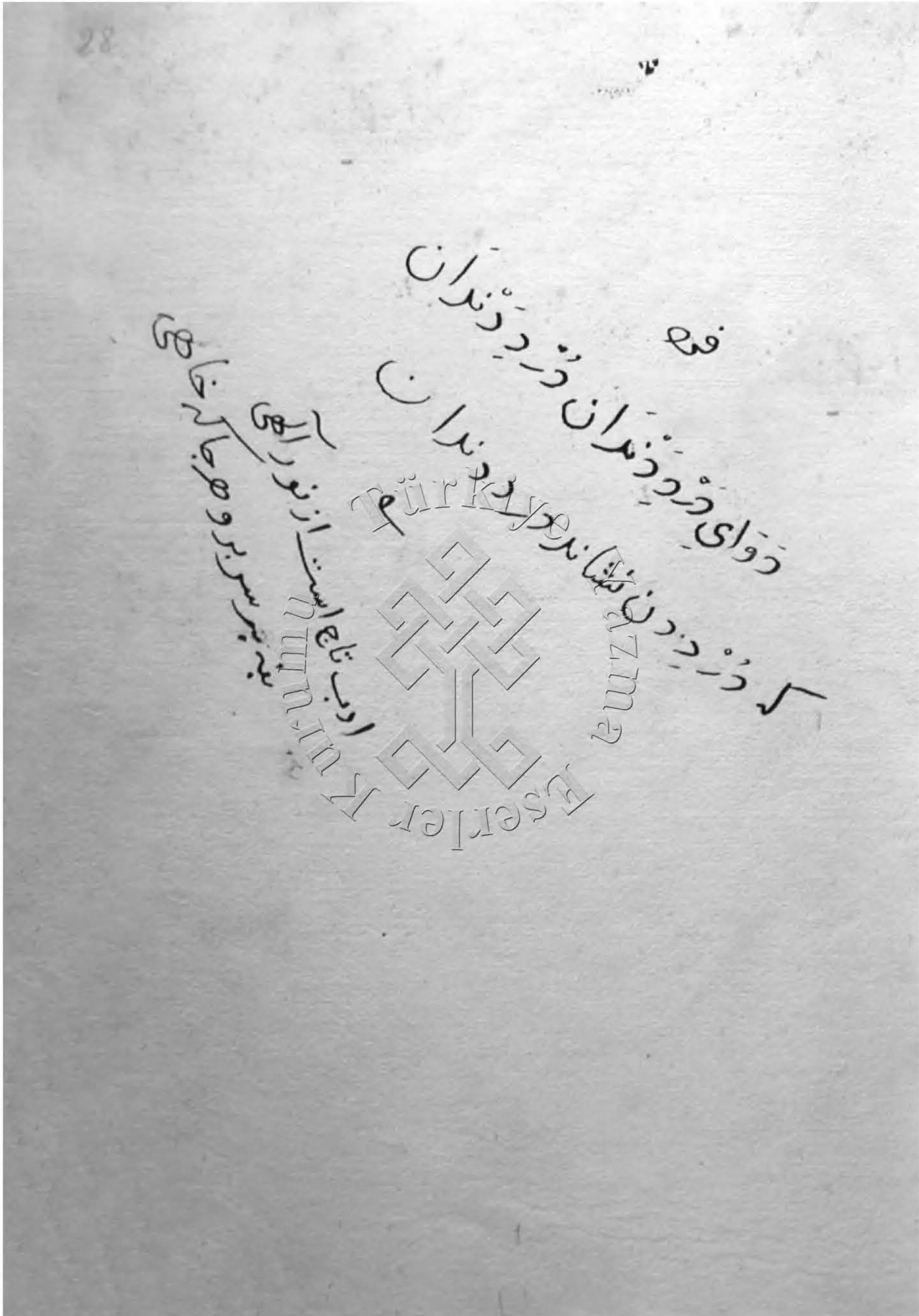


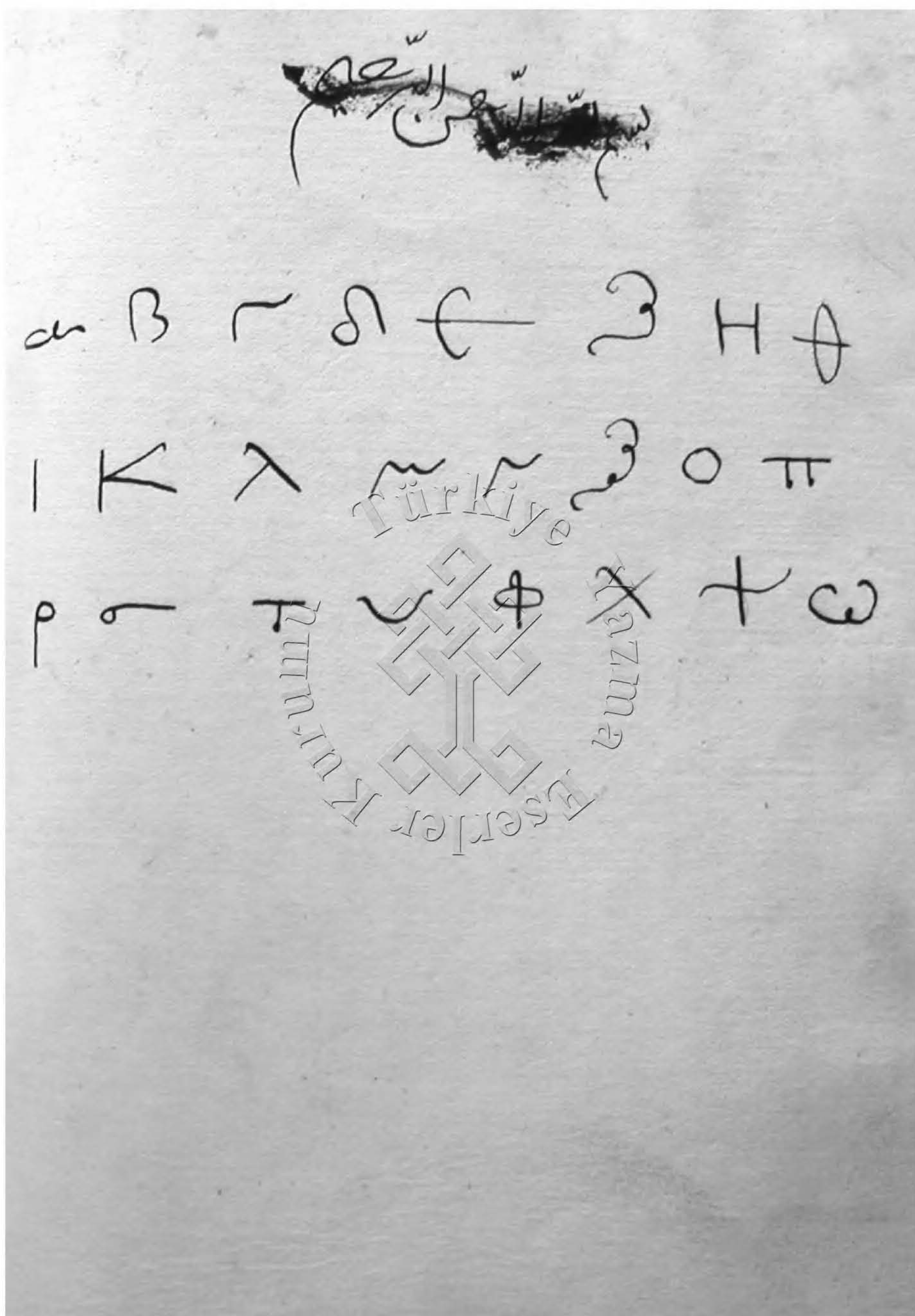

45

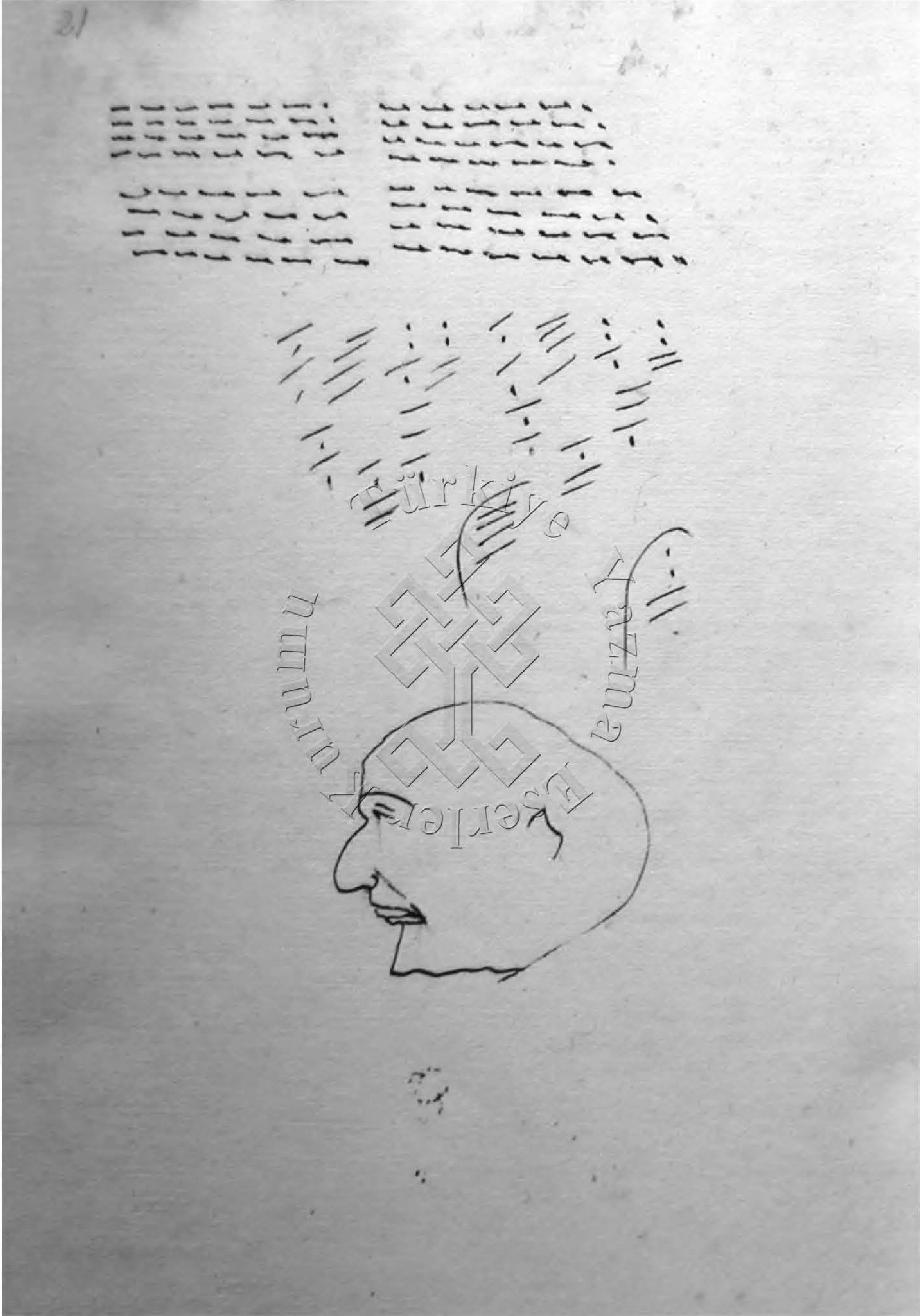




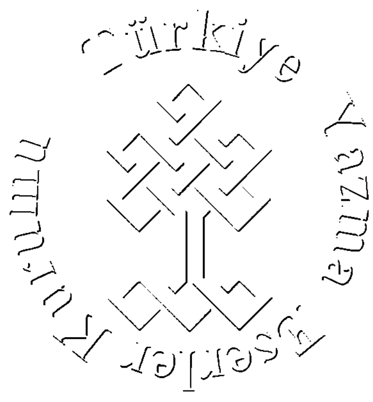





Türkiye Yazma Eserler Kurumu


21
Türkiye Yazma Eserler Kurumu

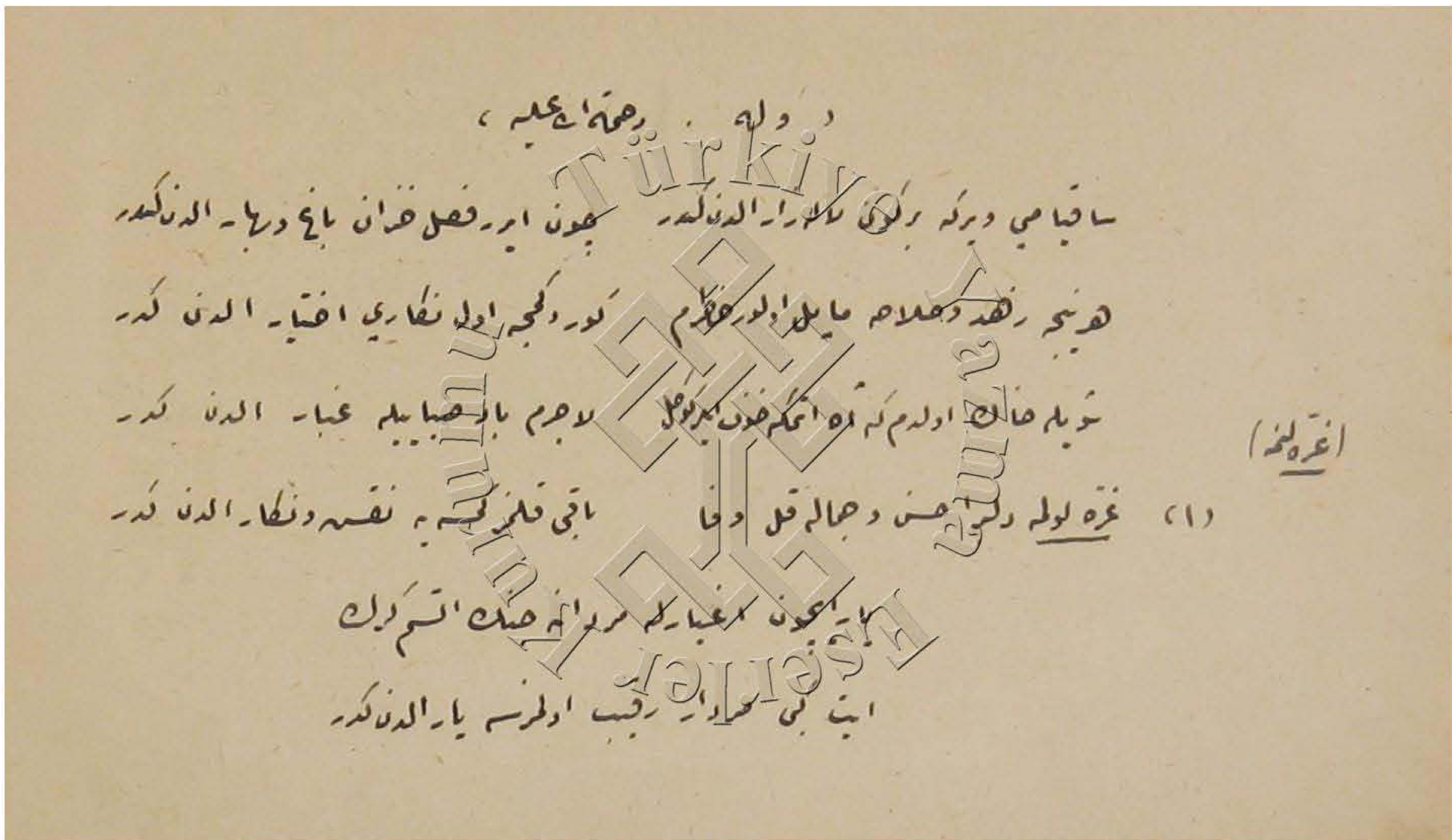



Türkiye Yazma Eserler Kurumu

BASKIYA ESAS NÜSHADA BULUNMAYAN ŞİİRLERİN GÖRSELLERİ

POEMS NOT IN THE PRIMARY MANUSCRIPT





(وله رحمة الله عليه)

ساقیا می ویر که بلبل نگار الدن کیدر   چون ایرر فصل خزان باغ و بهار الدن کیدر

هیچه زهد و صلاحه مایل اولماز عاقلم   کوردکچه اول نگاری اختیار الدن کیدر

شویله حاله اولدم که آه ایتمکه خوف ایدرم   لاجرم باد صبا ایله غبار الدن کیدر

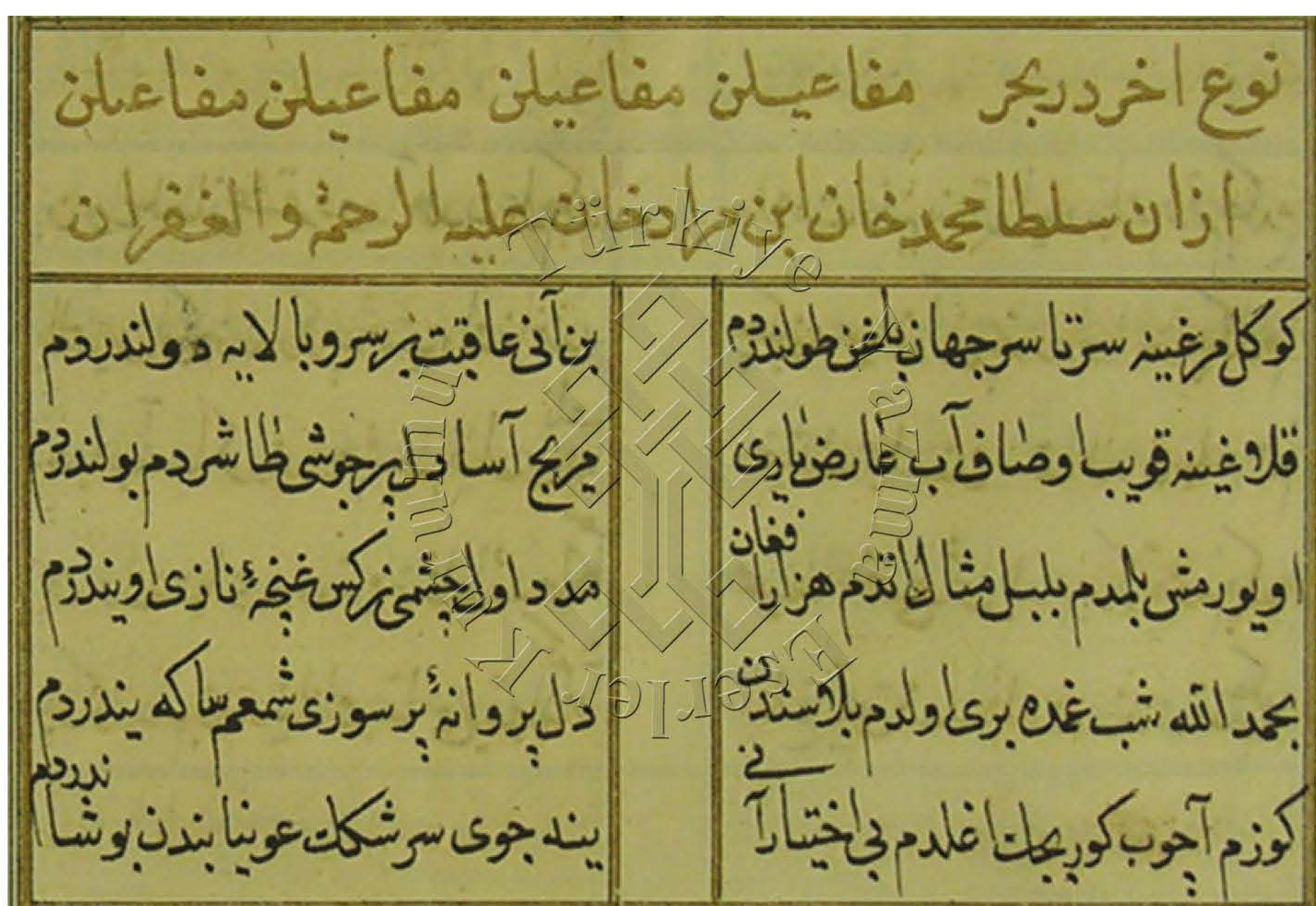
(غره‌لمه)

(۱) غره لوله دلبرا حسن و جماله قل وفا   باقی قلمز کیجه‌یه نقش و نگار الدن کیدر

ای عونی اغیار ایله مردانه جنك ایتمه دیرك

ایت بی حیادر رقیب اولمزسه یار الدن کیدر

22. Şiir; AE MNZ 530, 31b.



نوع اخر در بحر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن

از ان سلطان محمد خان ابن مرادخان علیه الرحمة والغفران

کوکلم غمینه سرتاسر جهان بلغن طولندردم — بنی آنی عاقبت بر سروبالایه دولندردم

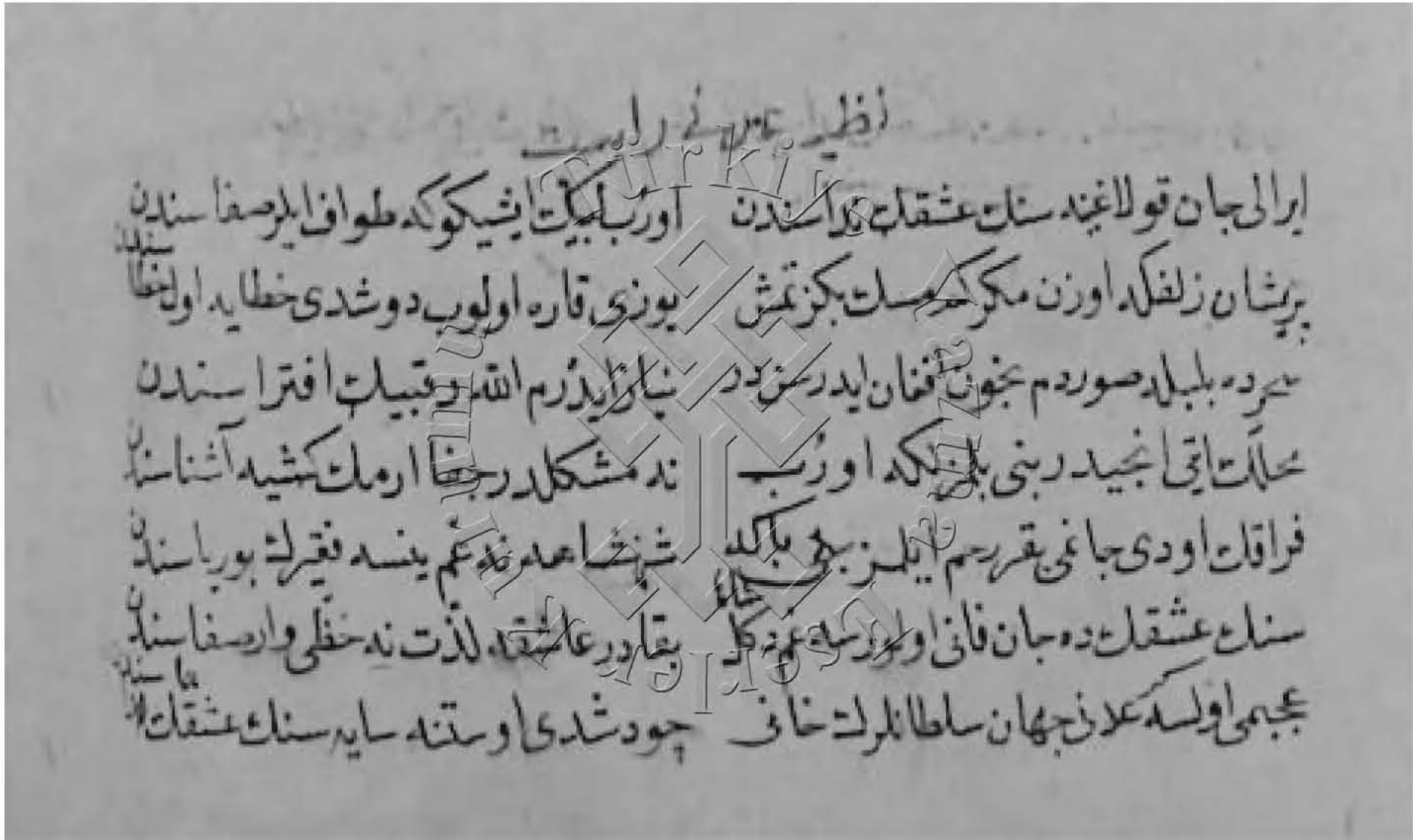
قدی غمینه قوبیا وصاف آب عارض یاری — مربج آسا دل پرجوشی طاشردم بولندردم

اویورمش بلمدم بلبل مثال اتدم هزار افغان — مدد او لحظه چشمی نرگس غنچۀ نازی اویندردم

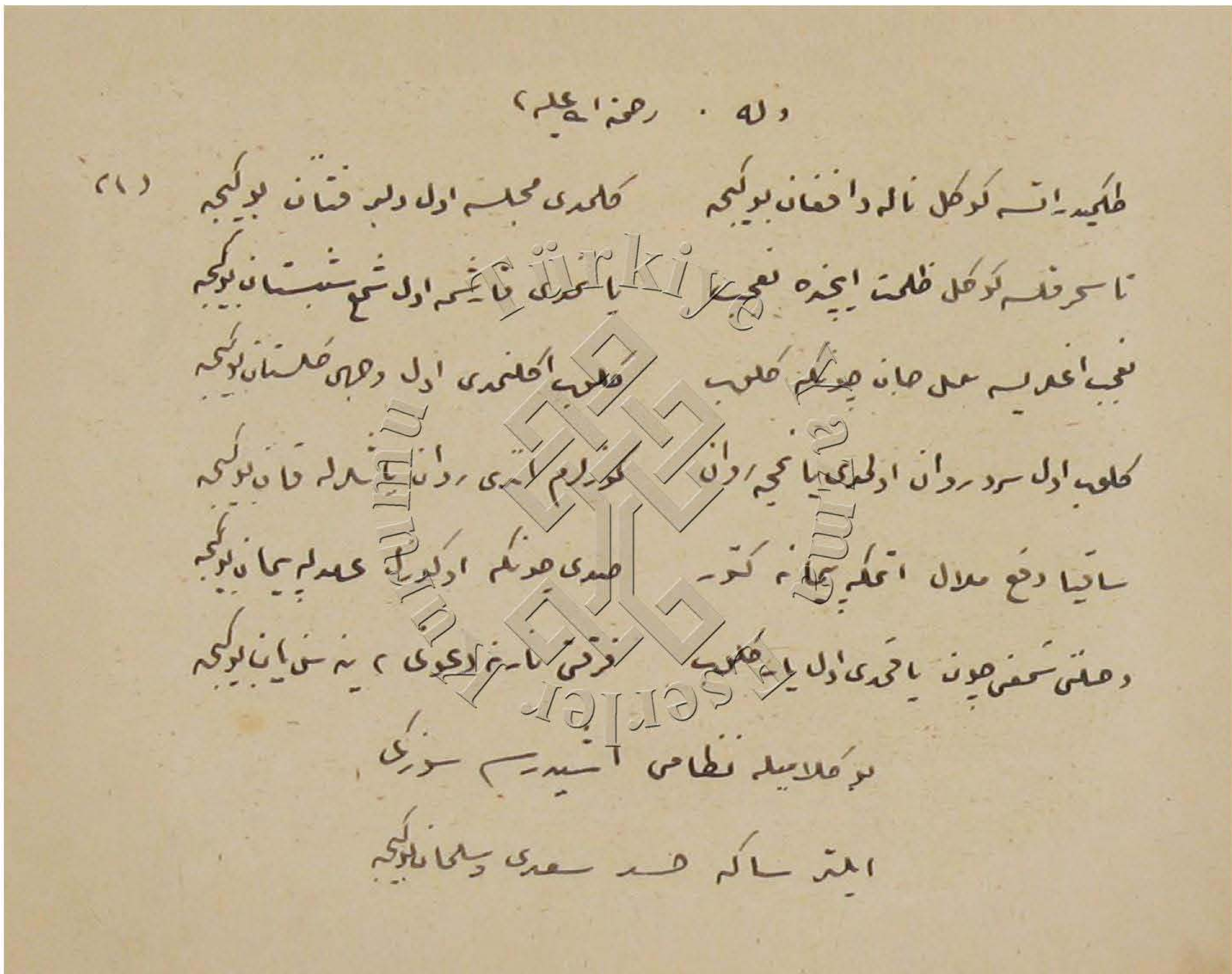
بحمد الله شب غمده بری اولدم بلاسندن — دل پروانۀ پرسوزی شمعم ساکه یندردم

کوزم آچوب کوریجک آغلدم بی اختیار آنی — ینه جوی سرشکک عوینا بندن بوشاندردم

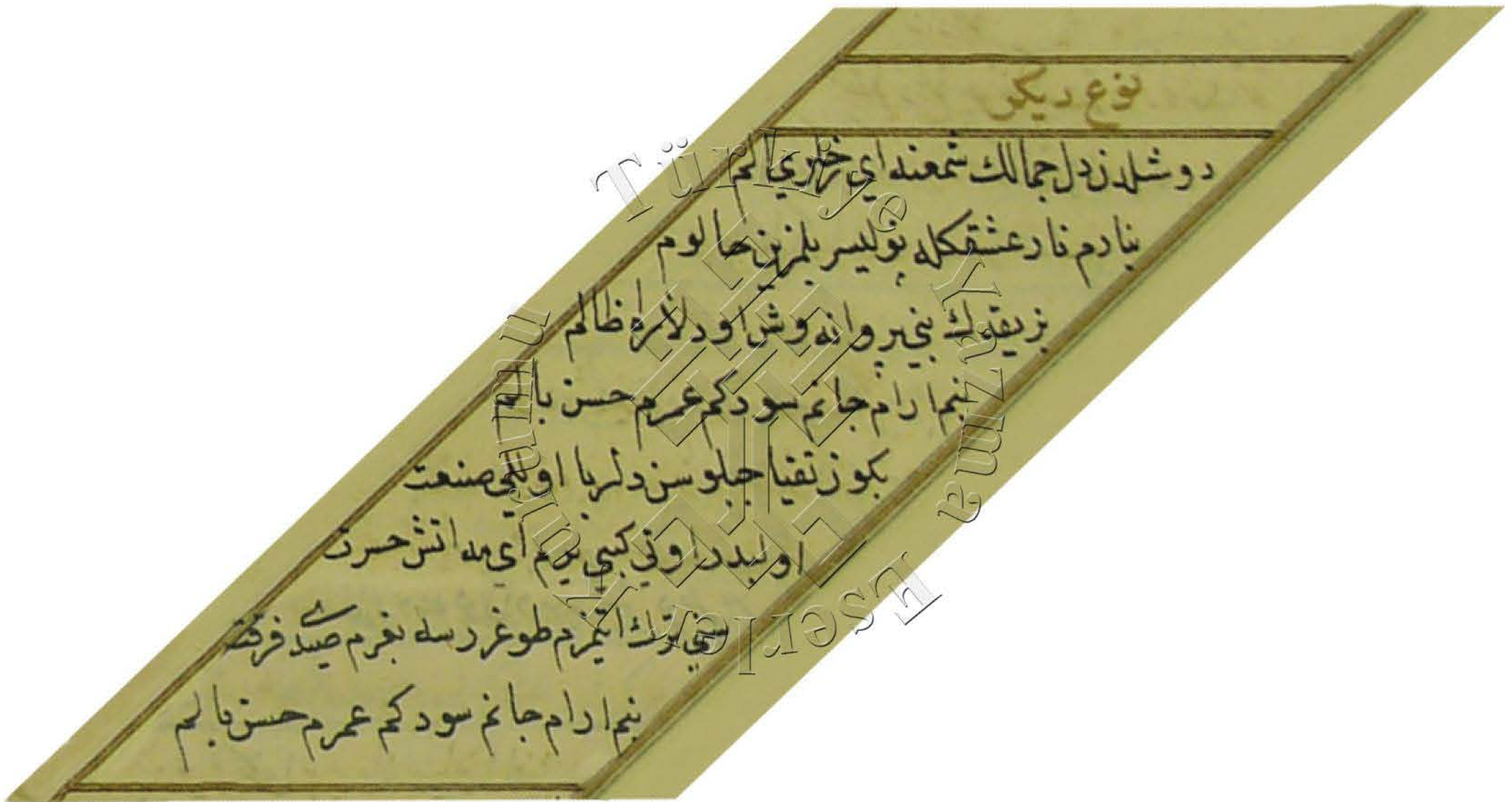
50. Şiir, Pervane Mecmuası, Bağdat K. 406, 407b



64. Şiir, Câmiü'n-Nezâir, Beyazıd 5782, 277b



68. Şiir; AE MNZ 530, 42a.



نوع دیكر

دوشلدن دل جمالك شمعنده ای پری یانالم

بر دم نار عشقكله بو لیسر بلمز بن حالوم

زیبقوك بنی پروانه وش اودلره ظالم

نیمارام جانم سودكم عمرم حسن بالم

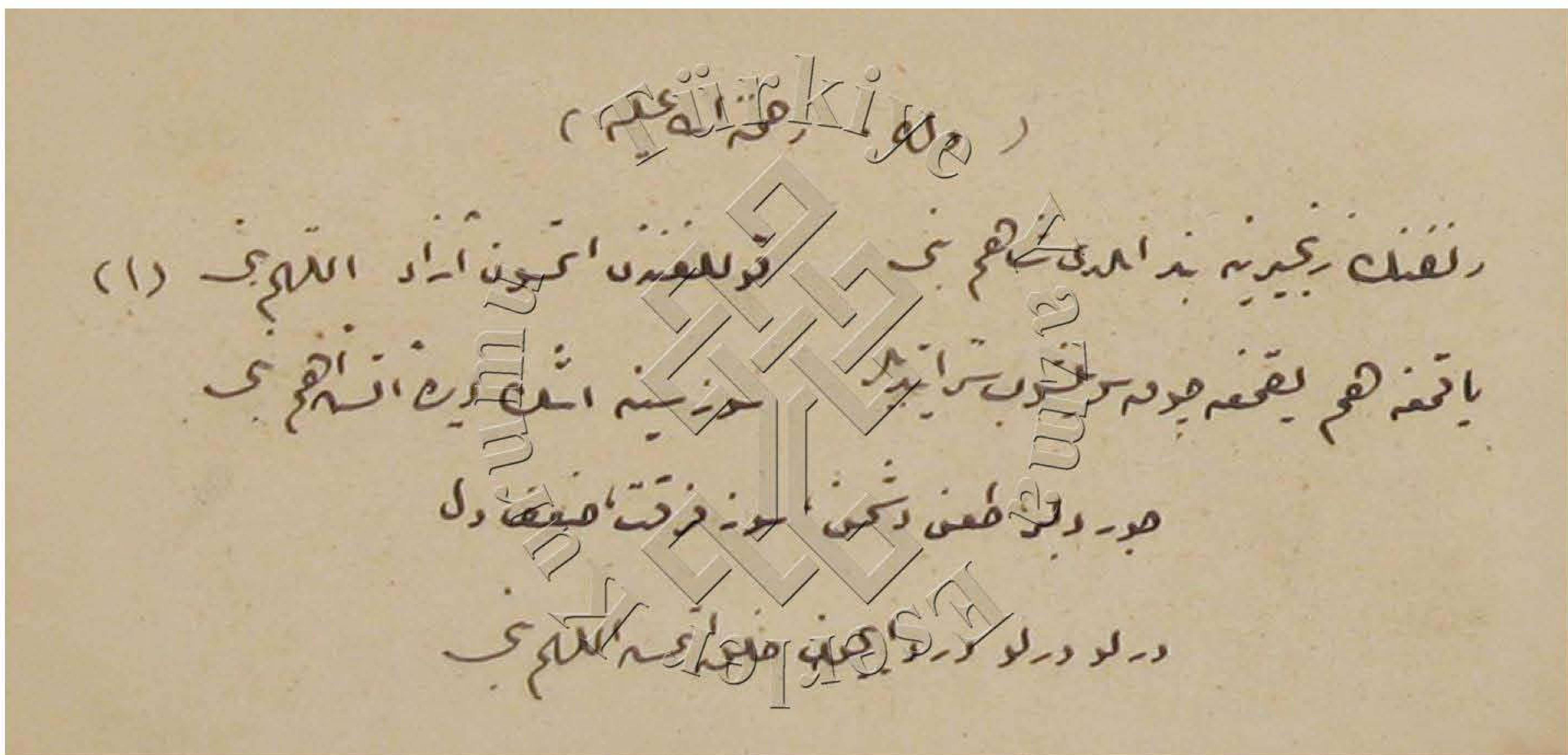
بكوز تقیا جلوه سن دلربا اویلی صنعت

اوبیدر اوتی كبی بوم ای مه آتش حسرت

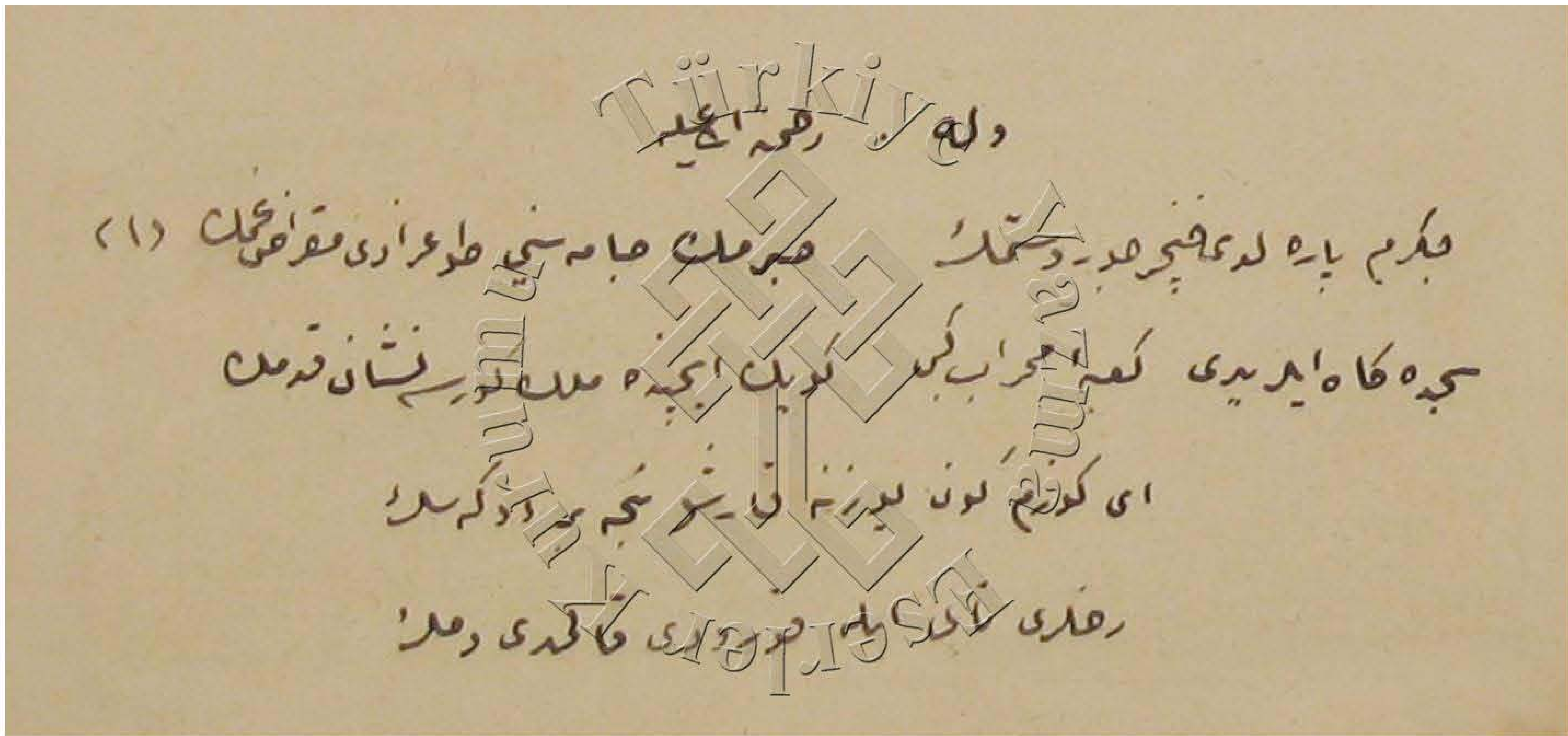
سنی بولدك ایتمزم طوغرسه بغرم صیدك فرقت

نیمارام جانم سودكم عمرم حسن بالم

75. Şiir; Pervane Mecmuası, Bağdat K. 406, 399b



76. Şiir; AE MNZ 530, 43a.

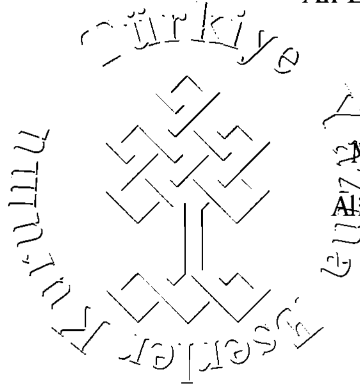


77. Şiir; AE MNZ 530, 35b

TIPKIBASIM

Millet Yazma Eser Kütüphanesi

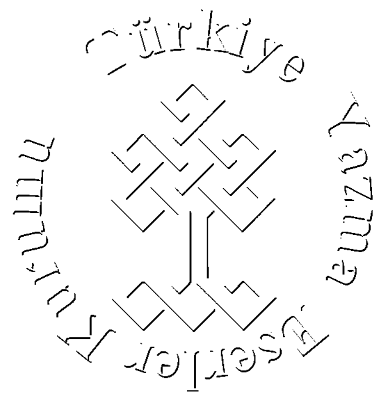
Ali Emiri Manzum No. 305

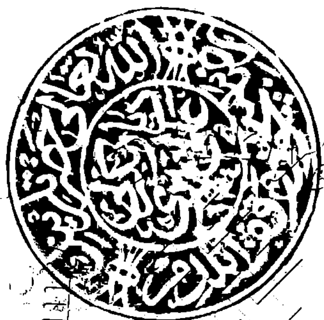


FACSIMILE

Millet Manuscript Library

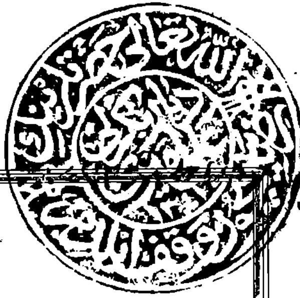
Ali Emiri Manzum No. 305


Türkiye Yazma Eserler Kurumu





عشقي		باغ بهشت اچنده کل چهره سیني زیحان
علوي		دورقمرده رومي طغراي شاه دوران
قاضي ایازمندي		مسک ختن چریسي کل ملکتیني یکسان
محمود پاشا		روم اقلیمنه زنجیر کوستردي نظم دیوان
صابري		کل صفحه سنده اولمش مسکین بنفشه افشان
صابري علیسي		حجاج منده طولمش مکه اچنده عریان
قاضي زاده پیروز		هندعدیه الدي تسلیم روم ملکن ابن عثمان
ساجي		حسن مورچه اریشوب فردوسه اولدي مهمان
طلبي		کلدي حبش ایلندن روم لحره بولدي ایمان
حیران مضحک		قاره چالوبو کورتلان اکده دکاني سنجان
ایازمندي مضحک		یشل بیراغ اچنده خوش پاره تر بطنجان

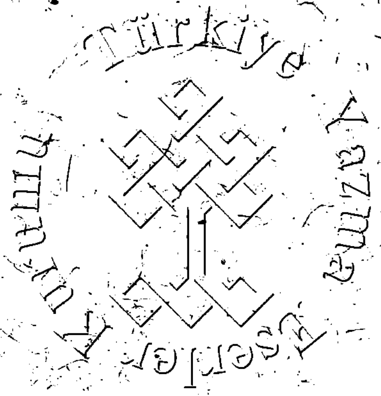


لسلطان محمد

خطك خدك يوزيني طوتدي نته كم اي جان

خضر بك	آيينه وجودي دود دل محبان
كوراني	لعلين طبق چينده پيروزه ريزه لرزان
آدآوادكويده	جنت چمنلريني بيتردي ابرنيسان
خياليى چلبي	صف صف سياه زنكي اطراف رومي يكسان
بالي پاشا	لوح قمرده يزدي سطر حروفي يزدان
احمد پاشا	موره مسلم اتدي املاكني سليمان
حاجي حسن اوغلي	ياقوت صفحه سني خط غبار ريحان
مولانا قديمي	لوح اوزره ياردي حاكمك آيات نظم قران
خواجه زاده	اطراف كلستاني اتدي بنفشه كردان

٤٢



کوکلمک لعلکه جان ویرمک اولیدر هوسی ٩
خاک پایکدر انجق کوزومک ملتمسی

مرغ روحک که هوای لبکه اوچراولمشدر
دیده پروازکهی سینه مشبک قفسی

سینه چاک و کوزی نمناک ایدر ناله و زار
قلبه تأثیر عجب اولمنه تاپک نفسی

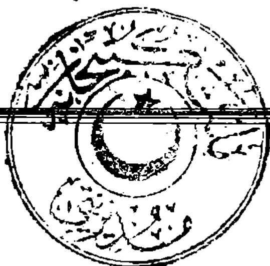
ماجرا می دیده مز یاشم اشیکوکه واز
کرچه کیم درد وارسه اشبو یولک خار و خسی

هرکسی جانی کبی سودکیچون سن صنمی
سکه جانم دسه عونی نه خطا جانکسی

دلی تیر غم زخمناک ایلدی
تمرک فکری بنی هلاک ایلدی

اتاکومی الدن قومایب غمک

کریبانی چاک چاک ایلدی



٤٤

اشک سیم و روی زردن یوللکجج ایلیوب	عونی بر کون دوستم کندویه یار ایلدی سینی

٦٨

کور اول ترک خطایی نوش قلمش جام صهبایی	ضلر دل ملکینه ترکتاز قتل و یغمایی
رخی نازکلوکیله بیله ویرمش کللر اوراقنی	قدی چابکلکیله خاکه صالر سرو رعنایی
لبندن بوسه منعینه چکرکن غمزه سی خنجر	قچن ممکن مدر دلدن کچوریک بو تمنایی
بهار عارض دلبرده تازه کللر آچلمشدر	ایدرسه نوله بلبل کبی عاشقلر تماشایی
عجبمی مغبچه نک لعل جانبخشنه جان ویرسم	که بولدی پیرکهندن طشره صلمشدر مسیحایی
خرابات اهلنک یاننده چون بر جرعیه دکمز	یریدر آتشه صلسم لباس زهد و تقوایی
نیجه پنهان ایدم کم آتش عشقوم روشندر	قلور اظهار چاک سینه دن هر سر اخفایی
چقر جام جمی عونی فخر ینکدن تماشا قل	اکر بلمک مرادک ایسه کماهی کار دنیایی

٩

ساقی یه ایله جام شراب مغانه‌یی	معمور قل خرابه وارن کارخانه‌یی
ای پیر دیر اهل خراباتی محرم ایت	کشف ایله باده سرّینی ترک ایت بهانه‌یی
بیخودلغی ایستر اگر اسرار جام ایله	مست ایله صونمغله می بیخودانه‌یی
اول می که لوح دلدن اله سشت و شوی ایله	عیش مغانه و جفای زمانه‌یی
گورمی فراغنی نظر ایت سقف دیره کیم	بار کلیم دوتدی دلیسک زبانه‌یی
عونی ا[illegible]ه دار مغه لایق دگلسه کیم	منع ایتمگوز که باری او یه آستانه‌یی

بیمه دلبر رغمین ای دل که زار ایلر سنی	گر عزیز عالمیسک داخی خوار ایلر سنی
گرسیه کاکللرک سوداسن ایدرسک موس	عالم ایچنده پریشان روزگار ایلر سنی
یوز سورم بر شهسوارک آتی ایزینه دمه	داخی گردینه ارشمادن غبار ایلر سنی
دیرمشسن تیو لمه جان ویرنه رحم ایلرم	بو سوزا اهل حسن ایچنده شرمسار ایلر سنی

ایشلسون کاغذ کوزک نیه صیغیسه دیننه | ایلسون شیرین لبکنه لایقیسه شانه
آب کوثرله حیات آیینه قلم احتیاج | ایدرسه کر لعلک طبیبی خسته دل درمانینه
شویله تنهادر بو محنتخانهٔ هجرانده کم | غصّه وغم در کلن هر کیجه عونی یانینه

قصد جانم ایلیوبدر سینه هجران وارسه | بنی مسلمان ایلدی دریا که درمان وارسه
سینه سودایی کوکل خیلی پریشاندر بکون | سنبلینی طاغدبدر اول پریشان وارسه
اولدوکم بیلوب محلک اتدی فریاد ادیب | بینی اغلب جمع اولوب بر بیره یاران وارسه
سن در مکنون فراقنده کوزم یاشن کوروب | باکه تقلید ایدوب اغلر ابر نیسان وارسه
یوزوکه عاشق اولانه منکریمش دوستم | زاهدک کوکلنده یوقدر نور ایمان وارسه
اول شه حسن وجماله چون قول اولدک عونیا | سکه اولمشدر مسلّم ملک عثمان وارسه

زلف شبرنگک فراقی دن پریشان حال ایدوب
کوزلرومه عالمک رونقلرین دیجور ایدن

کوزی یاشیله یندن سرخی یرینی دم بدم
عونیا اشعارکی لوح دلده مسطور ایدن

٦٧

بلمزیم دردی اول دلبره اغیار ینه
قلدی بنیاد جفا اول بت عیار ینه

کوردم اول دلبری کوینده ایدرسیر دودم
زینت اولمش کلله کوشه کلزار ینه

شهر ایچنده چو روان اولدی روان بنده دودم
فتنه سیله پر اولور کوچه و بازار ینه

طرف برقع کوتور عرض جمال ایدسه
شهری نور ایده که آتش رخسار ینه

غمزه سی تیغنه طاقت کتوریمز کمسه
نقد جان ویرمکله عونی خریدار ینه

٦٨

غمزه لر تیغنی طولدرمش قشی قربانه
دل نشان اولمش دلبر بکرز صوصادی قانه

قیمت اولمز دلبرک کرچه متاع وصلنه
دل خریدار اولور آنک یعقوب هجرانه

بر فرنگي كافر اولدوغنك بلوردي عونيا   بيلك و بويتكده زنار و چليپايي كورن

كيمه يار اولم جهان ايچنده يارم وار ايكن   كيمه قول اولم او شاه تاجدارم وار ايكن

خار و خس نشو و نما بولور بهار ايچره آه   بن خزان ايچره دوشدم نوبهارم وار ايكن

بلبل و كل ايشي زيله نياز الماز بنم   حاصلم داغ جفا در لاله زارم وار ايكن

انتسابم خدمتم لي رغبت اولدي عاقبت   خوار و زار اولدم عزيز و كامكارم وار ايكن

لشكر غم شاه عشقه نيجه بولسون دسترس   عونيا مينا كيبي بر حصارم وار ايكن

خاك پاي يار در بو كوزلرم پر نور ايدن   جور دلبر در دمادم خاطرم مسرور ايدن

ناوكي لدوز در جان ملكن آباد ايلاين   خنجر دلدار در دل خانه‌سن معمور ايدن

كن كبي چشمك سني عالمده مشهور ايلدي   بني عشقكدر جهان ايچنده هم مشهور ايدن

حسنک کہ مسکن ایلدی خدک سریرینی
صوندی قشک روان آکه مسکین اکی کمان

هجر کالی یقامی الندن قومزنه فلک
برخون اولورسه هر کیجه دامان آسمان

ای یوسف زمانه نیجه جان خلاص ایدم
غمزک که قتلمه طقنور تیغله سنان

بر ذره مهر کورمدم اول ماهدن ولی
اشکم ستاره ایلدم آهومی کهکشان

در وصال دلبره ایرمک امید نه
کوزم یشی اولورسه نوله بحر بی کران

غمناکه کتوریمیا سن او دلبری اگر
عونی نه کلو ایلرسک حکمکی روان

بغلمز فردوسه کوکلینی قلتابی کورن
سروی اکمزانده اول سرو دلارایی کورن

بر فرنکی شیوه لو علیسایی کوردم انده کم
لبلری دیر یسدر دیر ایدی علیسایی کورن

عقل و فهم و دین و ایمان نیجه ضبط ایلسون
کافر اولر یمی مسلمانلر او ترسایی کورن

کوثری اکمز اول ابجدوکی فیلیی ایچن
مسجده وارمز او واردوغی کلیسایی کورن

پیاده خاکپایه بنجه فرزانه‌لر رخ قور
بو خاکی پایمال اتمکدر مرامم شهسوارمدن

طولشدم زلف یاره التجا آدم باشه سوداسن
تمان یوز قاره لیقی حاصل اولدی روزگارمدن

کنارم در مقصود ایله پر در عونیا چونکم
گوزم یاشی اقر دریا کبی هردم کنارمدن

٥٨

شتابان گل باغه چون کیدی گلگون سیرین
تکمه‌لر طاقندی که زینت ایچون غنچه دن

گرچه گلم آغز براتدی گلدیله غنچه‌لر
اول شکرلب سوزه گلسه اندره دکمز سخن

صالنی سیر گلستان ایلسک یوز نازله
شتاب ظلرده صالکی قالور کوریجک یاسمن

کوزجککلر یلوکه دوکلوب صبا آچلدی غنچ
وآرزی اولدم نثار اتدی اوگکده نسترن

تاکه اول گلرخ گلوب سیر گلستان ایلیه
عونیا دایم تر اولسون اشکی چشمکله چمن

٥٩

پر اولدی خیل حسنکله بینه بو جهان
حسنک شهنه قوردی صحک مشک سایبان

بو دار الحادثه ايچره نيجه كون طورمق اولور — همان يكدركه عونى ايده سن ميخانه مأمن

٥٠٦

اي پر كل و شكوفه يوزكله بهار حسن — مهر رخكله روشن اولور روزكار حسن

باغ جمال حسنكله پر صفا درر — شاد ايدر جمالكله نو بهار حسن

نخل قدك كه سرو سرافراز حسندر — اولدي بلند قد بلندكله كار حسن

ياب كوكلك خرابه سن اي باني جفا — بركون اولوله خرابه وره كار بار حسن

سلطان حسن يوزك و حاجب قوزرغنك — جلاد چشم و زلف سيه پرده دار حسن

عشق زيبايى ترك ايده مز زاهدي كورك — شكر خدا كه عونى دكل شرمسار حسن

٥٠٧

وفا كورمدين اولرسم اگر بن كلعذارمدن — اريشه دمبدم بوي وفا خاك مزارمدن

اگر بلبل كبي هر نيجه فرياد و فغان ايتسم — نصيبم خار محنت در بنم اول كلعذارمدن

قدک سروی فراقنده یشومی جویبار ایدم | گوزک گلزاری یادینه گوزم ابر بهار ایدم

جنون صحراسی ایچنده فلکده باشمه یا آغن | جفا طشلارنی جمع ایلدم سنک فرار ایدم

صنم لر حسنی تصور رنده بر بت شکلکه عونی | گوکل دیرینی سرتاسر قمو نقش و نگار ایدم

[illegible]

تواریخ جم و اسکندر اتمز خاطرم مرکز | گمر جام جهان بین ایله آیینه روشن

ارم باغندن و نمرود او دندن اسوزمه افسانه | گتور اول جام آتش رنگی کم عالم اولور گلشن

فلک هرگون نیچه مردان جهانی زیر خاک ایلر | قوجالم هرکیا دینی گتور بر جام مرد افکن

زمانه اعتبار و عمره اولمز اعتماد ایتمک | خوش اولدم کم بو دور ایچره قلا ذر دور ساغر فن

بو ابنای زماندن کیمه دیسک دوست جانی سن | یقین بلکل که کند و جانکه حاضر لدک دشمن

چمن رعنالرینه عمر باغندن خبر یوقدر | بو حاله اشک و نالیله بهار ایدر شیون

بو دنیای دنی ایچون نیچه بر دست و پا اورمق | الوکه آستین و پایکه مسکن ییتر دامن

طعن ایدوب حالنه بیغره اکر انکار ایدم — بادهٔ نوبنک شهودی یله اثبات ایده لم
حسن یار آیینهٔ دلده کورنمزسه اکر — عوینیا دهٔ بابی اکه مرآت ایده لم

بزم وصلنه ایرلم کل کبی خرم اوللم — رزم غمده بجه بر ناله سی همدم اوللم
صدر میخانه ده رندانه بزم ایلیوبن — تخت کاوسه کچوب عشرتله جم اوللم
خلوتینه بزی نامحرم ایدر زاهدی کور — دختری رزله وارب بزده حرم اوللم
یار جور المکله نام ونشان بولدیسه — جور چکمکلکله بزده مسلم اوللم
اویمه اغواسنه اول دیو رقیبک عونی — اول پری یوزلویه میل ایلیوب آدم اوللم

کوزم یاشی یله کوی نکاری لاله زار ایتدم — فغان وناله دن اول لاله زاری مرغزار ایتدم
کوزک آهوسنک شوقی یله صحراره دوشدم — صحک سوداسیله نافه وش ترک دیار ایتدم

عونیا بو حالله ایردم درد هجر یارله — عبرت آلور نیچه لر حال تباهمدن بنم

٥١

گوکل غمنی نیچه صفحهٔ بیانه یازم — قلمدن اود چیقوبن قورقارم که یانه یازم

یوزکله زلفکی کیجه‌یله گونه نسبت ایدیب — قاشکله کیرپیککی تیرله کمانه یازم

گوزکه قصد ایده قان دوکمکه حسام اقویم — مژگکه سینه‌لری چاک ایده شانه یازم

سرشکم سیلنی دریالره ایدم تسلیم — گلشن یوزک غمنی لوح آسمانه یازم

جفاکی دوزخه تشبیه ایلمش عونی — بو ایکله زلفلرکی سدر جنانه یازم

٥٢

ینه مستانه گلک عزم خرابات ایدلم — خدمت پیر مغانیله مباهات ایدلم

خم میدن گوتری عالمی سیران ایدلم — طور عشقه چیقلم ینه مناجات ایدلم

زاهد خشکک قبول ایلیوبن عذرلرینی — ال ویررسه برآیاغیله مکافات ایدلم

نذر بو حسن و شمایل نذر بو خلق جمیل — که سنده ظاهر اد بدر خدای جل جلیل

یوزکده زلفک اکر اولمسه نه نقصانکم — چراغ شمسه نه حاجت کر اولمزیسته دلیل

نیجه که عمرله فکر ایلدم کیجه کوندز — صیحکدن الیمدی بر خبر بو فکر طویل

کوکل آتشیکک اوم جانن ایتمدین قربان — نه چاره خسته کرماکه کیشی اولسه بخیل

نه اوله صبرله شوقدن اوزکه عونینک — قبول ایله بودر وآری کر کثیر و قلیل

طولسه عالم کملک دکل دود سیاه همدمینم — مهر کورمان ذره جه کن یوزلو ماه همدن بنم

اینجه پنهان ایلم اول دلبره عاشقلغم — پر درر دیواری شهرک آه شاه همدن بنم

دولت عشقیله پایم بر مقامه ایردیکم — شانی اکلر کوزلر عز و جاه همدن بنم

خاک پای یار تاجم کوی دلبر مسندم — رشک ایدر جمشید و جم تخت و کلاه همدن بنم

خیل عشقی شاه رآه غمده قلسم کرم رو — چشم انجم کحل ایدر کرد سیاه همدن بنم

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ایوای کوکل

وصل دلبرله نصیب اولمدی دلشاد اولمق — دست جوریله یقیلن دلک آباد اولمق

دام غمدن دل وجان بلبلی آزاد اولمق — یخیه دک ایسک افغانله فریاد اولمق

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ایوای کوکل

چونکه دلدار نیازک کروبن ناز ایلر — ناکلی ایشید جاب شیوه یه آغاز ایلر

بزم غمده قدکی چنک یوزک ساز ایلر — نالنک پرده سنی زهره یه دمساز ایلر

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ایوای کوکل

بلمدم درد دلک اولمکمش درمانی — اولین درد دله تک کورمیه ین هجرانی

محنت و درد وغمه اولمغیچون ارزانی — عونیا سنجکین محنت وغم کشت قانی

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ایوای کوکل

سودک اول دلبری سوزا سلمدک وای کوکل — ایلمدک کندوزکی عالمه رسوای کوکل

سکا جور ایلمده تلمزاو پروای کوکل — جوره صبر ایلمزسن ندین تای کوکل

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ای وای کوکل

چاک اول دوست جفا یله کریبان کدر — الشن خار غم و محنته دا ما نکدر

دوکلین پیره بلا تیغیله تا نکدر — هر دم آغیزه کلن محنتله جانکدر

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ایوای کوکل

طالعک یوزی کولب ملدی خندان ندین — یورکک دردنه بولمدی درمان ندین

قصدکه یار چکر خنجر بران ندین — ویرسن بوغم و محنتله جان ندین

کوکل ایوای کوکل وای کوکل ایوای کوکل

عشق دلداریله نیچه ایده سن ناله وزار — ایلدک صبر و قراری بو سوالرده نثار

زلفی سوداسی ایدر عالمی چون آشفته دار — فایده نه طوتلم ایلیه سن ترک دیار

کوینه غم ایلیسم دور رخنده یوق عجب
اهل دللر موسم کلده ایدر کلزاره میل

آنم ایشتدکجه رحم ایدر نکارا ما رقیب
رحم قلمز باده ایمز چونکه سنک خاره میل

لعلی دورنده خراباتیلغم عیب ایلمک
رند اولن ایلر همیشه کوشهٔ خماره میل

عونی صنم قولغنه درّ ولعلن عالملک
طوطی طبعی ایدر اول شکرین کفتاره میل

موسای شکل اولرسه جانمه قاتل
کافر اولین اولرسم عیسی یه قایل

آتشده قرار ایلدی کرچه کیمسه سمندر
سلارزدل وجان زیعه سنه اولمیه حامل

وصلم دلین چورمی چکسون دیرمش یار
بو وعده سی کویا که دکل چورنه داخل

دریالر اقتدو غم او دینه اکی کوزدن
ممکن اوله می سینه دن اول اوداوله زایل

عونی نه قدر مقصده ایرشمدی لیکن
مقصودنی یاد ایلدن اولمدی غافل

جوراچنده جانن ویریکدر مرادم چون بنم
ای رقیب اول یاره غیری صنعت ارشاد ایتمکل

چون فلکدن عونیا غدر ایریشن آنمه
بو پریشان خط اولن اوراقی برباد ایلمکل

آتش غمله غبارک بیله ویرسه اول صنم
سیل اشکله روان اول خاکی آباد ایلمکل

کل یوزک شوقیله کم طولمشدر خونین کوکل
براقر صو درکم اوستنده رواندر برک کل

دیر کوزلر دو چشمکده نه یار شمس شنک
کوزلرک مستی اوکنده ایکی تازه دسته کل

دو چشمکده لبکدر یوزکده [illegible]
خال افرادر بلی دلبر یوزنده تاب مل

سلطنت تاجینه باش اکمز قبول اتمز سریر
ساکه بکجاینه قولدر اوزکه سلطاندر کوکل

عونی برصید ضعیفکدر بکون عالمده کیم
محکم ایت زنجیر زلفکدن انک بوینینه غل

مرغ دل هردم ایدر اول آتشین رخساره میل
کم سمندرلا بد ایدر قندیسه ناره میل

١٤

۲۲

بکا جوری فراوان در نگارک
ننه کم گل فراقندن هزارک

گوکل اول بیوفایه صبر و عشقک
عیان ایله نه کم وار یوغ و وارک

گوکل بر دم فغاندن اولمه خالی
اگرچه نالیه یوق اقتدارک

گوکل فریاد که رحم ایتمز اول یار
اگر بکذر که خوشدر آه و زارک

گوکل المقده کی جای بکدر اول زلف
بکا رمه آلده طور رکن شکارک

سن اولدوغک دوغز امراول یار
نه نفعی یول بتسده انتظارک

گوررکن بی زر و مفلس کداسن
سکا عوبی نجه یار اوله یارک

۲۲

دیمزم وصلت امیدیله بنی شاد ایلکل
رضییم جور و جفا قلمغه نیجون یاد ایلکل

کر صنوبر خدمت قدکده قلدیسه خلاف
سرو قدکچون نجور باشکدن آزاد ایلکل

قامتن یاد ایتمز اکه کم لب جانان گرک
صافتور لابد سوادن سرکه کم جان گرک

اشک دریاسنی صالدم ویرمدی تسکین اکا
سینه تابی دفنه اول آبکون پیکان گرک

رخش عشقه ویرمدی صحرای هجران هیچ ضعف
تا قیامت امتداد بجه اکا میدان گرک

اول پری عشقندن دم ورن کوکلمه دیوانه در
دشمننن رازی لابد کیتشنک پنهان گرک

عونیا رندان خراباته عیش ایتمک ایچون
عرصهٔ عالم اکا صحن وفلک ایوان گرک

٤٢

ای پری حسنیله چون گرم اولدی بازار سنک
آفتاب وماه اولدیلر خریدار سنک

بوزدی یوزینی بهک زلفیله لطف عارضک
افتابه آتش اوردی تاب رخسار سنک

جویبار اطرافنی سیر ایلدکجه سرو اگر
باشنی آشاغه اولردی کورسه رخسار سنک

چشم شهلاکی کورلدن باغده ای سرو ناز
باشنی دترر نرکسک کم اولدی بیمار سنک

جانلر آلور روان اتسک خرامان تمک
عونیا جان ویررا لطف گفتار سنک

شربت لعلک صونب اغیاره اولدردک بنی — غیره جان ویرن عجبدر کم بنی ایلر هلاک

هرنه کلوز لفکک شهبازی جانلر صید ایدر — اول هواده جان قوشی پرواز ایدرلی وهم باک

سورمکه یوزپای سرو یاره بولور دسترس — قنغی عاشقکم صوکبی مشربینی ایده پاک

سینه کلسون خیال یار دیرسک عوتیا — زخمه مرهم کبی درکر ایلرسک سینه چاک

کل یوزک رنکیله کل جانینه بیداد ایلدک — قدکه سرو قول اتدک بنینه آزاد ایلدک

دانه خالیله حسنک خرمنن زین ایده لی — جانه دل حاصلینی جمله برباد ایلدک

تیغ چکدک شاد اولدم آخری قتل ایلدک — غیری شاد اتدک ولی بوشادی ناشاد ایلدک

ویرمش سن عاشقه جور ایلمک خویمدرر — عشقکی عاشقلر ایچره باکه اشاد ایلدک

عونیا دیوانه لکدن غم یمیه شمدنکرو — چونکه عاشق اوللی مسل پری زاد ایلدک

یله وار چواسه باد قهر استغنا
نته که اخگر و خاکستر انجم و افلاک

قنار یاضی گل و غنچه سندن ای عونی
نشان ویرر دل صد چاک و خرقه صد چاک

٢٨

ای جفا خو خاطرم در دیله محزون ایلدک
زخم سینه‌دن گوزم یاشین جگرگون ایلدک

غم بیابانده شید ایدوب ای لیلی خرام
عقل و هوشمدن ایردک بنی مجنون ایلدک

اشک سیم و رویی زردم نقدنی اظهار ایدوب
دوستم عشاق ایچنده بنی قارون ایلدک

لعل نابک یادنه قان ایچکیدی علم تم
اشک خونینم اکا یاراندک افزون ایلدک

چون غبار هجره تسکین ویرمدی نه فایده نک
گوزلرم یاشینی طوتکم نیل و جیحون ایلدک

هجر بیدادینه الفت طوتمشیدی عونیا
غیرلرله عیش ایدوب بکالن دگرگون ایلدک

٢٩

سینه‌دن بن کم چکیم آه و فغان دردناک
پاره‌لر قان اغلیوب اولدم ایدرلر سینه چاک

بادهٔ نابله بولدی رخ جانان رونق — کویبا کللرله بولدی کلستان رونق

زلف مسکین که رخ یارله تابنده درر — شمع پرنورله صن بولدی شبستان رونق

دانه دانه رخ دلبرده عرق کورندیکه — جمع کوکبله نه بولمش مه تابان رونق

کوزجکم یاشمی نازیله صلینور اول یار — جویبار یله بولور سرو خرامان رونق

اشدوبن نالمی خندان اولور اول یار بولور — نغرهٔ بلبله غنچهٔ خندان رونق

اشک چشمله اولور لعل لب یار فرح — تاب کوکبله بولور لعل بدخشان رونق

خط و خالیله بولور عونی رخ یار شرف — بلبلرله نه کم بولدی کلستان رونق

٢٧

تحین که جرعکله تازه روح بوله خاک — طریق عشقده خاک اولمدن بکانه باک

فغان که جانمه کوکلم بو دوده یقدی — کهی می آتشی و کاه روی آتشناک

رکابک اوپمک ایچون باشمی فدا قلورم — اکر کبند اوله بو بینومه رشتهٔ فتراک

نسیم روح فزا سیله شش جهت مملو
یه چار فصل هوا آنی مثال فصل ربیع
صفا ایله ارەمی اندە تیره دل صوفی
مگر مبدّل الله ایلوکه خصال شنیع
چو در دکش که اوله اندە جرعه نوش اهلی
بیک اوله جرم ورع بر لطیفه ایله شفیع
او ملکه وارنکا هیلینه ایرش ای عونی
بو دورا هلینه بقمه اکر شریف و وضیع

مقام ما من میخانه چیه دیر شقیق
لمه که اوله میسّر نصیبی در توفیق
طالِ دوری کوکلدن رکّیق می کدرزر
دلی دریغ که بو قدر بود واچنده رفیق
بو مستە کیفیه باده دن سوال ایتمک
بلی حقیقت دریایی قنده بیله غریق
ندکلوز یار ریا حالیتینی کوستریک
تصوّر ایلمه صوفی که ایلیم تصدیق
وصال یار دلرسک فنایی اول عونی
که بحث علم وعلم وعمل سرلسر اولور تزریق

۱۱

خلق عالم که ملالی گوزدر الا بن
قیشلرین سیر ایدرم اوزگه تماشا اولمش

ییلکوز بن دکلم گلشن گوینده هزار
گل یوزی یادینه بلبل دخی شیدا اولمش

غونیا شهد لبن گورلی حیران اولدم
بچه نازک بچه تر شکر حلوا اولمش

گوزلرم خاک در دلدار ایله پر نورمش
خاطرم زخم فراق یار ایله مسرورمش

خانهٔ دل کم خراب اولمش صنوردم بن انی
اول جفا معمارینک طرحی ایله معمورمش

نوله سرگردان اولرسه ذرّه وش افتادهلر
گون گبی اول مهلقانک شهرتی مشهورمش

کثرتی دن صداع ایروب نمازه جقدی
زاهد خودبین بو عذر ایله گمر معذورمش

هرزمان رخسارنه حایل اولور زلف سیاه
غونیه کوسترمش گون اول شب دیجورمش

۱

بهشت گبی اولدی خرابات صحنی وسیع
که انده مغبچه لر وار که حور شکل بدیع

اشک چشموکی شراب بغرکی ایله رباب　　ای دل آشفته چون بر کیجه مهماندر ویس

عونیا چون دولت ال ویردی که مهمان اولدی یار　　فرصتی فوت ایتمه کم بیک جانه ارزاندر ویس

٢٢١

یوزک گلزاری شوقندن گوزم حوضی پر آب اولمش　　اکی گوزم قباغی سیر ایدر انده حباب اولمش

هوای عشقک ایچره مرغ جانی صید قلماغه　　سر زلفک انک چنکالیدر زلفک عقاب اولمش

کرامت درمی ایچمک دیوانه اره رضا ویردوک　　مزار احسند صوفی خیلیجه رای صواب اولمش

رقیب سک الودی آستانکه ره وار الدن　　تنزل ایلمز عاشقلره عالی جناب اولمش

قیامت قامتی اورزه شول آب کوثر لعلین　　کوروب جان بولدی عونی صانه یوم الحساب اولمش

٢٢٢

کورک اول غنچه لبی کم نجه رعنا اولمش　　بر نهالیدی قدی سرو دلارا اولمش

کام جان استدوکی لذتی صوردم بلدم　　خون خشنده لبی شهدی مهیا اولمش

١٠

٢٩

کورسک اول غنچه لبی چاک گریبان ایدرز | گل یوزک یادنه بلبل کبی افغان ایدرز

خسته دل قاپکه وارسه نوله تیمار استر | ینه بو درده اکر درد نه درمان ایدرز

مهر کبی حسن بدیع و لب لعلی شیرین | قصهٔ حمزه کبی عالمه دستان ایدرز

قامتک شوقی علم وش نه قدر اولسه عیان | دلده راز دهنک سرّینی پنهان ایدرز

عونیا کرچه اولور دنیده مشکل ایشلر
غمزهٔ دلبرله برابر لی آسان ایدرز

٢

حسنله جانانیچره جان جانانذر ویس | شربت لعلیله دل دردینه درماندر ویس

اغلمه جان بلبلی شمدنکرو فریاد ایدوب | باغ دلده حسنله بر ورد خنداندر ویس

ینجه معمور اولمسون دل ملکی عدل و داد ولَه | بو بجه یلدرکم کوکل تختنده سلطاندر ویس

جسمم راه وفاده گرچکم خاک ایلمز — باد آمیلره یاری بنه پاک ایلمز

باده یه باش اورزه یر ایدوب ایاغه صیلمز — حرمتن جام میک اولدقلو ادراک ایلمز

کر فراقک دردنه چکلکدن اولورسه دوا — نوش لعلک عمزکک نیشنه تریاک ایلمز

تیر هجره سینه طوتمقدن بودر مقصودمز — یوکله باش اوینماغه جانی بی باک ایلمز

یار اشیکنده اقامت ممکن اولورسه اگر — مسکنومز عونیا صانا اوج افلاک ایلمز

عشقله ویران ایدن کوکلیمی معمور استمز — خاطر محزونی ایدن بر لحظه مسرور استمز

خاکسار اولوب هوا ایله غبار اولکه کل — خاک راه یاردن بر دم اوزین دور استمز

خوش کورن عاقل فنا طورینی شهرت کوزلمز — کنج عزلت استین کندوبی مشهور استمز

لعل نابه میل قلمز بغرینی پرخون ایدن — دامنن پر اشک ایدن لؤلؤی منثور استمز

عشق نقدی بر خزینه در اکا یوقدر زوال — مالک اولن عونیا بر گنجه گنجور استمز

دیده زخم غمزه دن پرخون در | یاشی آنكچون انك گلگون در
بزم غمزه نایه همدم اولون | قدمی چنك ایلمك قانون در
دل بحر سوا و شیدا اولمسون | كوزلرك قاتنه مفتوندر
خسروا بو خد گلگونك كوزت | سایه فرهاد اولمیش مجنوندر
كوزیشن چرخ چندی وصلك المدی | عونی بو بازارده مغبون در

صچك سوداسن ایمكده كوكلن پر بوبه قالعدر | بنم تحت سیاسیده رقیبا كرده مانع در
ملكدن حوردن سبقت ایدر دلدار حسنیله | دكلدر آب كل اصلی سما صنع صانعدر
بنم عشقم شنك حسنك بیان قلسه آدی | ندكلو وصف ایدرلرسه كمامی جمله واقعدر
بجه مخفی طوتم اسرار عشقی بكرو خلقیله | طوتیدر اشتهاری خلق چنده خیلی شایعدر
بوكون ملك وخزائن حسنه جمعیت كبجمع ایتدك | می مجبوبه صرف اولنسه عونی جمله ضایعدر

قتلومه یه تمرکانی یه تیری سبب اولمش
چون اولدوریسر تیر مژگان تیغ نیازدر

زلفک شب قدر اولدی قاشک عید هلالی
وصلک دم عید اولدی فراقک رمضاندر

اول یوسف حسن اوردی ولی نیزه هجری
جانومی الن نیزه دکل ملکه سناندر

عونی کوزی محمود شهک بقدوغی یومکم
ملکن ذخیرلر ضبط ایدر آگه نکراندر

٢٦

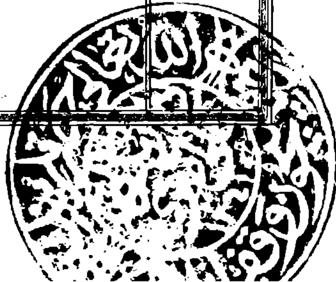
شاه عشقم غم بیابانی بکا کشور یتر
آتش آهم لوائی اژدها پیکر یتر

دام محنتدن کوکل مرغی رمیده اولسه گر
زلف شهبازینی صالکم اول زمان اکبر یتر

هی قیامت غمزه‌دن دللر پریشان اولسه‌لر
تار زلفک عقده‌سی جمعیت محشر یتر

ایکی عالم نقشنی کورمک دلرسک آشکار
دور اچینده شیشه‌ می جام اسکندر یتر

عونیا جسمک یتوب کلی کل اولدیسه اگر
عشق اودین حفظ ایتمکیچون انسوخا کستر یتر



٨

جورڭك ويرانى اولمشدر نيجه معمورلر	عشقڭك معموريدر نيجه خراب آبادلر
محنتكده همدمم در زارى افغانلر	فرقتكده محرمم در ناله و فريادلر
عشقده طاينديم بلا و محنتى فكر ايتمدم	صنعتنده كاه اولور عاجز قلور استادلر
بى ستون غمده افغان ايليسم فرهادوش	رحم ايدوب بن زاره كيلور كوهدن فريادلر
مشربى آينه سى اولسه مكدر ذوقدن	عونيا آتمز مريده فايده ارشادلر

٢٢

ساقيا مى ويركه بركون لالهزار الدن كيدر	چون ايرفصل خزان باغ و بهار الدن كيدر
هر نيجه زهد وصلاحه مايل اولور خاطرم	كوردوكجه اول نكارى اختيار الدن كيدر
شويله خاك اولدم كه آه ايتمكه خوف ايلر كوكل	لاجرم باد صبا ايله غبار الدن كيدر

٢٢

بر شاهه قولكم قولى سلطان جهاندر	مهر رخى شمس فلكه نور فشاندر

عوني يوزوكه كل كلزاري نيچه بكزده | وقت كل برآيه وار فزاي كل عنبر كحر

كوزمدن اقن يش بدر قانمي در | لبك يادنه لعل ومرجانمي در

كوكلده نه وار آيينه فاش ايدي كوز | سني سودكم يعني پنهان مدر

كز و ميله دريانجه بحث ايده | كوزم كبي اول كوهر افشان مدر

كوكل اضطرابيله اولدي هلاك | كلن كوركك اول آفت جان مدر

دمنش عوينه بن عجب اغرم

اكا جور ايدن يوقسه دوران مدر

سرو قدك بنده سي دراي نچه آزادلر | قامتكا فكنده سي در سرو له شمشادلر

تيشه ناخنله بن كيم اليم جان كن كلكي | كوه غمده باكه شاكرد اولنمز فرهادلر

٧

سودوکمسه سنی کنا هم بهی آفت / اولدرمه بنی جورله کم عشق بلادر

باشن اوزره یراتسم یریدر شعلهٔ آهم / هجرانک شبی یار ایشکنه رآه نمادر

عیده یوزک قدره صچک اوللی تشبیه / قدریله بکا عیدیمیز صبح و مسادر

آهم فلکه ایردی نیسم طوتدی جهانی / حالومه بنم شاهد اولان ارض و سمادر

عوینی ونله ظلم ایدم اول دلبری سودوم / جوریله جفا باکه جزا اولسه سزادر

بر دلبره دوشدی بنی گردش افلاک / کم ماه ولکنش یوزی ضیاسنده سهادر

١٦

عمر گیدوکی قیامت قوبدوغی اول رعنایه / چون خرامان سیر ایدوب اول قامت بالا گلجه

برعبارت وار درون دلده زخم تیغنه / غمزه سی تیغی ایرشنجه بنم باکه گلجه

جانه بجرک خنجری گیدوکی بیم ندیکم / غمزه تیرینی اترسن اولدخی جانا گلجه

١٧

هر قچن سیر ایده باغه اول گل رعنا کلور — نعرهٔ بلبل له باغک باشنه غوغا کلور

سیر گلزار ایلسه سرو روانلرله نگار — راستی بو قد آنک جمله دن اعلا کلور

فتنه نسیله گوزلر و کاکلمه غوغا دوشر — زلف عنبر باری ایله باشمه سودا کلور

گوزدکوب نرگس یولنه تماشا طورمش منتظر — سیر باغه گویا اول گوزلری شهلا کلور

آتش غم یقیسه حلقی وجودم شهرینی — گوزلرمدن گوکلم اوستینه اکی دریا کلور

بو ملاحت بو لطافت کم نگارا سنده وار — هر نجه عاشق وار ایسه کویکه شیدا کلور

لعل جانبخشیله عشاقه خطاب اتسه نگار — مرده لر اوزره صناسن حضرت عیسی کلور

لعل نابی یاد ایدوب خون جکر نوش ایلیک — کیمه دشوار ایسه ای عونی بکا حلوا کلور

١٨

بز شاهه قول اولدم که جهانک اکه گدا در — بر ماهه طوتلدم که یوزی شمس ضحی در

دله زلفکده غمزکدن اثر — کجه ایچنده قورخولو خبرلر

قلور آیقده زلفوکه اوینلر — صبحک سودا ایدن باشندن چیقلر

کل دنیاده یوقدر بوی راحت — تمام عونی یارینشه دردسرلر

در دشک فکری گوزم یاشینی عمان ایلر — لعل پاکک سوسی یورکمی قان ایلر

یارم آغزمکه بندم دسه اول شاه جمال — صنه سن آنی تیتون عالمه سلطان ایلر

عشق دردینه شفا اولمسه قانون نده — نوش دارویی لبک آنیده درمان ایلر

مست چشمی مژه تیغیله اسلام اهلی — بی مدد قویمز اول کافری کم قان ایلر

کیدرر جانینه ذوقیله صفا حله لرین — هر کم اول سیم تنی برکجه عریان ایلر

کاه لعلی کبی گوزم یشنی آل ایلر — کاه زلفی کبی حالومی پریشان ایلر

عونیا یوزوکه صورته گوزلک یاشی ورر — قوری باغه شرفی لاله نعمان ایلر

١٠٦

بر کنش یوزلو ملک کوردم که عالم ماهی در
اول قرا سنبل لری عاشقلرینک آهی در

قاره کیمش مه تابان کبی اول سرو ناز
ملک افرنگ مکرکم حسن اچنده شاهی در

عقده زناره نه هر کسه کم دل بغلمز
اهل ایمان اولمز اول عاشقلرک کمراهی در

غمزه سی اولدر دکینه ایلری جانلر ویرر
وارسه اول روح بخشک دین عیسی آهی در

عونیا قلمه کمان کم سنا که رام اوله نکار
سن ستانبول شاهیسک اول قلاتا شاهی در

اکر میل اتمسه تازه کوزلر
کوکل الدر مزایدی اهل دللر

دهانک بیانی مختصر در
مطولدر صچوکده مختصرلر

حرامی غمزه و طرار زلفک
کوکل شهرنده بلمن نه اررلر

سنک وصلک متاعی چاپدی کرمش
اشیدورز کوزلر شیله دیرلر

٥

زهر فراق گرچه دلی خسته ایلدی / وصلک شرابنه ینه امید واردر

جانم امیدوار دررتیغ غمزه که / گوزم اینک ترابنه بر انتظاردر

بی اختیار یارلی گندویه رام ایدر / عونی آنک که طالعی ونختی یاردر

چون صبا فصل خزانده گلشنه دیبا دوشر / حق بودر منقشی یرنده اولوب زیبا دوشر

نیجه تنها آستانن اوپمکه فرصت بولم / گوینه عزم ایلسم سایم بکا همپا دوشر

زلفکک صفحنده طومار ایلسم اشعاری / تا قشلرک صفحنده اولن حلیه طغرا دوشر

مهر و مه آب ایچره عرض حسن ایدرلرمش بکا / لیک قدری انلرک بو ایشدن آشاغه دوشر

باغه سرو قدی خرامان اتسه اول رخساری گل / نعرهٔ بلبل له گلشن صحنه غوغا دوشر

اهل عالمک معموره سن عرض اتسه لر / اهل فقرک حصه سینه ملک استغنا دوشر

عونیا دل ویرمک اول دلداره دوشمزدی بکا / بر دوشاجک یر ارایوبن گوکل اما دوشر

١١

دلی بلبل قلوبدر عارضکله سنده کی کللر — بنی سودایله بشدن چیقرمشدر او کاکللر

اگر عشاقه درد و محنت ایسه عشقدن حاصل — بحمد الله که وافردر بزه عشقکده حاصللر

صبا عقد سر زلفوکی حل اتمکده عاجزدر — بلی هر کیشیه آسان دکلدر حل مشکللر

نه نسبت آره مزده گم گلوبچون نوش لبا یرک — بکا زهر غمی حلوا رقیبه زهر قاتللر

سنک عشقوکله دیوانه اولدی نیجه فرزانه — سنک سوداکله مجنون اولبدر نیجه عاقللر

نه لازم تیغ مژگانی سنی قتل ایلسون ویمک — بکورنشر املحال اولن اولوربو سوزه قابللر

اگر دیر مغان طوفن ایدیدک عونیا بر کون — کورردوکاتش میدن فروزان شمع محفللر

١٢

ابر مژم ایا عکه کوهر نثاردر — مرآت دل جمالکه آینیه داردر

دل خانه سینه قلسه خیالک شهی نزول — یوزم بساطی آیغنه زر نگاردر

کسمزم اغیار جوریله جاناندن امید
کم کسلمز خوف شیطانیله ایماندن امید

اغلمقله در وصله طالب اولدم طلک دکل
ایلسه غوّاص اولنلر بحر عمّاندن امید

استانده نگاری کورمسم یأس اتمزم
بو مثل مشهوردر کم چیقمدق جاندن امید

دشلرکدر اغلمقله کوز یاشندن اودم غم
درّ شهوار اولدی انجق ابر نیساندن امید

برنه دکلوبم که حدّ و نهایت یوغیسه
عونیا قطع ایلمه سن عون رحماندن امید

تن بی جانه فرک خنجری کم جانه کلر
خامهٔ عشقه اجل شربتی درمانه کلر

کورسه اغیار سوکر یوزوکه عاشق اونمه
کورک اول کافری کم دینله ایمانه کلر

خوار بقمه دل ویرانمه عشقه نظر ایت
کوردکک کنج نهان مخزنی ویرانه کلر

کوی دلبرده فغانومه ایدر طعن رقیب
زاغ ناسازی کورک مرغ خوش الحانه کلر

جوف وارب کلد وکمه کوینه دلدار دمش
عونی عاشق دکلیسه بوزدن یانه کلر

کل یوزک اوزره که دوشمش جعد کاکل شاخ شاخ
بیتا بتمش باغ خشکک تازه سنبل شاخ شاخ

خال عنبر بار کیله موی پرچین اکره وار
رشته چوب اوزره بتمش عقد فلفل شاخ شاخ

باغ عالمده یوزک مانند بر کل استیوب
جست وجو ایدنک کلزاری بلبل شاخ شاخ

غنچهٔ سربسته مکتوب ایلیوب کل شاهنه
کلشن ایچره بلبل ازبر لر ترسل شاخ شاخ

عونیا مکر رقیب دیلویی دفع اتسون دیلو
بیک ایکی بوینه طقدم حمایل شاخ شاخ

٨

باغده کل رخلر کدرور دهر ادن مراد
قامتکدر راستی سرو دلارادن مراد

عشق دردی درجهانده عاشقه مقصود اولن
وصل دلبر در همین بو دار دنیادن مراد

دود آهم در فلکده ابر باراندن غرض
اشک چشمم در اشیکوکده ثریادن مراد

چون اجل صلح اتدر آخر نزاعی قلدوغ
بس نه در دنیا چون بو قوری غوغادن مراد

عینی بوزرسن رقیبی اکمه شعرکده صقین
عونی دلبر وصفی در چون شعر وانشادن مراد

بهار اولدی کتیلرا چلدی ای ساقی — قدح کتور که بو فصل ایلر اقتضای شراب
یتر چراغ بکا شمعه احتیاجم یوق — فروغ ماه رخ ساقی و صفای شراب
بشمده کردندلت الدمه کهنه سفال — قنی بنم کبی دوراجره بر کدای شراب
کچه یول اوزره یتوب مست نقدی الدردک — نه قلدی عونی الکده که اوله بهای شراب

هر زمان عاشقلره وامق در جانانه کوج — عرض حال ایتمک کدالر حضرت سلطانه کوج
آشنالر کوزلرم یاشین کوروب خوف ایدر — بی محابا سالکک اوکلی قلزم و عمانه کوج
عاشقه دنیا و جان ترک ایلمک آسان اولور — لیک جانان ترکینی ایتمک کلور بدر جانه کوج
کوزلرومه جور قصد ایتسه رقیبی کوسترر — ظلم معتادی دکلدر لیس کلور انسانه کوج
عونیا دال زمانک مکرنه الدنمه کم — کم زمانک جورینی چکمک کلور مردانه کوج

کعبه حقی عونی بابش اکمز نمازه یوز یوز / قشلرک محرابنه سجده یتر قبلم بکا

٦

اغلسه عاشق بلای هجرله نالان اولوب / کوزلرندن آقن آنک یاش یرینه قان اولوب

که جفا کویی غبارندن اورنسه کسوتی / که بلا وادیسنی کشت ایلسه عریان اولوب

هر ندکلو جورلر کورسه وفالر ایلسه / هر ندکلو کولسه لر حالینه اول کریان اولوب

عزم بیابانینه هر کون ایلسه سیر و سفر / هر کیجه محنت سرای فرقته مهمان اولوب

راز عشقی آشکار ایتمکه طاقت بولمیه / سینه خسته ده ناوک دلدوزلر پنهان اولوب

دلبرندن رحم اکر اولماسه اول دلخسته یه / کمسه لر درد دینه درمان ایده مز امکان اولوب

ویرسه لر ملک جهانک تاج و تختی دولتین / عونی کوییک ترکن اتمز باشنه سلطان اولوب

٥

چو اولدی لعلکه تشبیه جانفزای شراب / دله زیاده اولردم بدم هوای شراب

صبح کبی صادق اولدوغم ره عشقکده بن
کن کبی روشندر ای ماه تابانم سکا

دن رقیبک جورینی منع ایلدک بن خسته دن
ایلدی تاثیر کویا آه وافغانم سکا

زخم هجران شرحی چون ممکن دکلدر دوستم
سینه چاکندن خبر ویرسن کریبانم سکا

ایلمه کوکلن کوزین جوریله عونی نک خراب
درکوهرلر ویرر بو بحرله کانم سکا

حاصلی چون مزرع دنیانک اولدی غم بکا
یاغلر ایله اکلدی حالم کورب آدم بکا

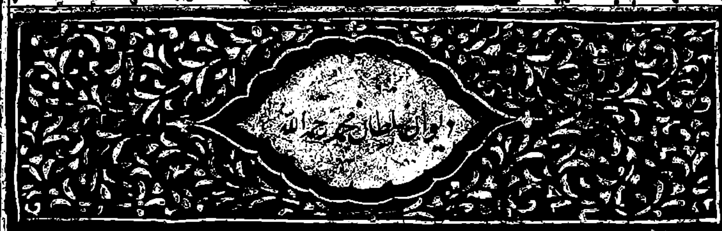
شمع چون کوردی کوزم یاشن درونم آتشین
بزم غمده آقدر کوزلر یاشنی هر دم بکا

غم شبی افغانم ایشدلمز اولسه ضعفدن
زیر و بم آهنک ایدرسه طک دکل آهنم بکا

جان ویریجک عاقبت سودای لفکدن سنک
اهل دللر قاره لر کیسون طوتب ماتم بکا

نیش فرقت یاسی نوش وصلت امیدی مدام
زلفله لعلک فراقنده یترام سم بکا

عشق ایچنده کیمی یار ایدم که عالم دیم
دشمن اولدیلر سنکچون دوستم عالم بکا



یوزک مه عید و سر زلفک شب اسری — غمزک ید موسی لب لعلک دم عیسی
بو حسن خدایی که خدا ساکه ویردی — مانی جهان یزمدی تصویرکه همتا
الندک قمر ینه یوزک آیینه مشابه — بو نجه گوزله گورمدی بو چرخ معلا
شول جام که نوش ایلمیشم بزم غمکده — بر ساده حبابی در انک گنبد خضرا
عونی سنی مدح ایلدی چون طرز غزلده — مطلع ددی یوزوکه واغزوکه معما

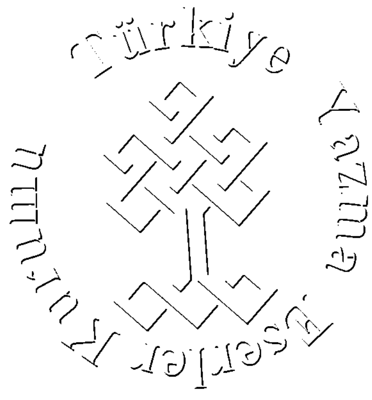
اغلسه دردورونم چشم گریانم سکا — آشکارا اولردی غالب راز پنهانم سکا
مسند حسن اوزره سن بن خاک ره ده پایمال — مور حالن نیجه عرض ایده سلیمانم سکا
شمعی گورکم مجلسکده اغلیوب باشدن چقر — خوش یتر یا قیلورای شمع شبستانم سکا

٢٠٥ ديوان

I






Türkiye Yazma Eserler Kurumu